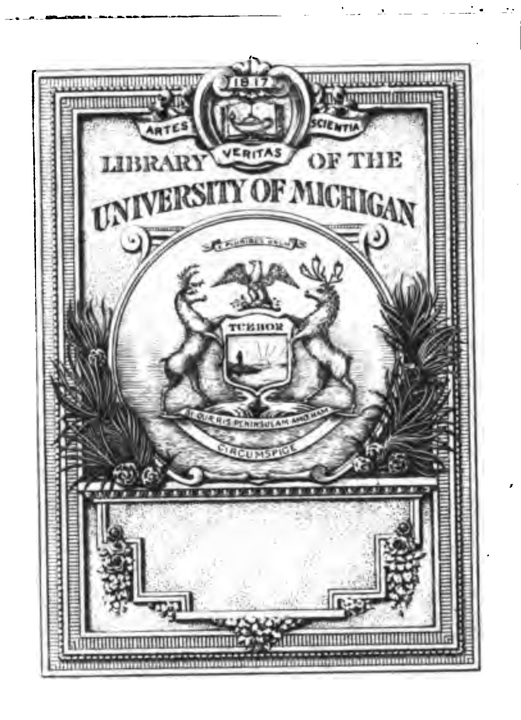
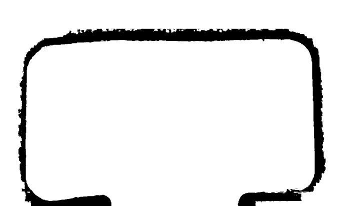



1817
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUÆRIS PENINSULAM AMŒNAM
CIRCUMSPICE







Das Deutsche Theater und Drama im 19. Jahrhundert
mit einem Ausblick auf die Folgezeit

Von

Wilhelm Kosch

Mit 57 Porträts
nach Originalzeichnungen
von Max Zöllner-Leipzig



Leipzig 1913
Verlag der Dykschen Buchhandlung



Anton Piccardt

in herzlicher Freundschaft

Inhaltsverzeichnis

Berichtigung.

Auf Seite 149 muß die Unterschrift des Porträts „Karl von Holtei“ statt Karl Gutzkow lauten; das Porträt von letzterem befindet sich auf S. 111.

Allgemeine Literatur

Devrient, Eduard, Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Neue Ausgabe in zwei Bänden. Berlin 1905. 2. Band.

Martersteig, Max, Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert. Leipzig 1904.

Schlag, Hermann, Das Drama. Wesen, Theorie und Technik des Dramas. Essen 1909.

Bulthaupt, Heinrich, Dramaturgie des Schauspiels. 9. Aufl. Oldenburg 1902.

Hagemann, Karl, Regie. Die Kunst der szenischen Darstellung. 3. Aufl. Berlin 1912.

Berger, Arnulf, System der dramatischen Technik. Geänderte Fassung. Weimar 1911.

Petsch, Robert, Deutsche Dramaturgie von Lessing bis Hebbel. München 1912.

Arnold, Robert F., Bibliographie der deutschen Bühnen. 2. Auflage. Straßburg 1909.

Arnold, Robert F., Das moderne Drama. Straßburg 1908. (Vergriffen.)

Friedmann, Siegismund, Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts in seinen Hauptvertretern. 2 Bände. 1900 bis 1903.

Witkowski, Georg, Das deutsche Drama des neunzehnten Jahrhunderts in seiner Entwicklung dargestellt. 3. Auflage. Berlin 1910. (Aus Natur und Geisteswelt Nr. 51.)

Die Anmerkungen enthalten bloß die wichtigsten bibliographischen Angaben.

Die dichterischen Werke erscheinen lediglich dann darin verzeichnet, wenn verläßliche Neudrucke vorliegen.

Die Annalen am Schluß des Bandes umfassen alle in Buchform ausgegebenen Dramen der im Text erwähnten Dichter seit Schillers Tod, nach dem Erscheinungsjahr geordnet.

Vorwort

Hiermit veröffentliche ich eine Sammlung von Studien, die größtenteils aus volkstümlichen Hochschulvorträgen erwachsen sind. Zu einem Ganzen zusammengefaßt wollen sie lediglich eine Übersicht über die Entwicklung des deutschen Theaters und Dramas im 19. Jahrhundert geben. Von Modeströmungen unbeirrt, möchte ich darin den Gedanken ausdrücken, daß auch im Bühnenleben nur treue Hochschätzung der Überlieferung einen gesunden Fortschritt verbürgen kann.

Besonderen Dank schulde ich Fräulein Professor Dr. Marie Speyer in Luxemburg, die mich bei der Korrektur werktätig unterstützt hat.

Czernowitz, am 100. Geburtstag Otto Ludwigs

Wilhelm Kosch

1.

Das Theater von Iffland bis Immermann



Schreyvogel

An der Spitze der neueren deutschen Theatergeschichte steht der Name Iffland. Nicht der Modedramatiker, der Meister des rührseligen Theaterstücks, der erfolgreiche Nebenbuhler Kotzebues, nicht der eitle und beifallsüchtige Schauspieler, dem das komische Fach mehr lag als das ernste, nicht endlich der allen möglichen Leidenschaften, und Schwächen unterworfene Mensch beschäftigt uns an dieser Stelle, sondern der erste deutsche Regisseur. Denn darin beruht Ifflands eigentliche Bedeutung.

Aus kümmerlichen, dürftigen Anfängen ist das deutsche Theater hervorgegangen. Fahrende Leute, wandernde Komödianten, also ehrloses Volk, waren seine Hüter und Pfleger bis ins 18. Jahrhundert herauf, bis die geniale Neuberin zur Zeit des jungen Lessing die Bühne zu einer Stätte geachteter Kunst erhob. Das war in Leipzig. Und auch der Schöpfer des deutschen Lustspiels, der Dichter der „Minna von Barnhelm", der erste klassische Tragiker, dessen „Nathan der Weise" den Blankvers literaturfähig machte, war ein Sachse. In denselben Gegenden, wo einst die Reformation ihren Ausgang genommen hatte, wurde das moderne Theater geboren.

August Wilhelm Iffland[1] (1759—1814) stammte aus Hannover, spielte von 1779 bis 1796 in Mannheim,

---

[1]) K. Duncker, Iffland in seinen Schriften als Künstler, Lehrer und Direktor der Berliner Bühne. Berlin 1859. — K. Müller, Ifflands Briefwechsel mit Schiller, Körner, Kleist, Tieck und anderen Dramatikern, Leipzig, o. J. — L. Geiger, Ifflands Briefe (meist an seine Schwester), (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 5. und 6. Band). Berlin 1904/5.

wo er Schiller nahe trat, und leitete seitdem das Berliner Nationaltheater, 1811 zum Generaldirektor der Schauspiele ernannt.

Auf der Bühne herrschte unmittelbar vor Iffland die klassische Schule Weimars, ihr stark gesangartiger und pathetischer Ton, mehr konventionell, feierlich, würdig, vornehm als natürlich, urwüchsig, leidenschaftlich oder gar burschikos. Gang, Haltung, Bewegung erschien ebenso antik abgemessen wie der Stil der Dichtersprache etwa in der „Braut von Messina" oder in der „Iphigenie". Der Gedanke, die Schönheit der poetischen Form, die bewußte Herrschaft über den künstlerischen Stoff, das war es, was den Schauspielern von Goethe und Schiller immer wieder eingeprägt wurde. Schon die Wahl antiker Stoffe, die Vorliebe fürs griechische und römische Altertum oder zumindest den antiken Faltenwurf, die antike Pose bei Stücken aus späteren Zeiten kennzeichnete die Absichten dieser Stilrichtung. Dagegen erhob nun Iffland zuerst bescheiden und zurückhaltend, dann immer offenherziger und beredter seine Warnerstimme. 1803 schrieb er an Schiller: „Es ist mit den griechischen Stücken eine eigene Sache, die hohe Einfalt taucht die leeren Köpfe vollends unter, und deren ist legio. Die Stürme



August Wilhelm Iffland

der Leidenschaften in anderen Stücken reißen sie mit fort, machen sie zu handelnden Teilen und erheben sie gegen Wissen und Willen. Die Stücke aus der römischen Geschichte weichen wegen der Austerität der Sitten, des Starrsinns, in den Charakteren vollends ganz zurück, und ich werde blaß, wenn ich Plebejer, Senatoren und Centurionen auf den ersten Bogen angekündigt finde. Sollte nicht die deutsche Geschichte aus der Zeit der Reformation ein historisches Schauspiel liefern?" Iffland als frommer Protestant mag für diesen Abschnitt der Weltgeschichte eine besondere Neigung gehabt haben, sicherlich wollte er das klassische Theater zu einem mehr bodenständigen, zu einem mehr nationalen machen. Nicht umsonst war daher *seine* glänzende Heldenrolle die des Oktavio Piccolomini, trotzdem auch die Wallenstein-Trilogie bewußt antikisiert.

Iffland ging von der idealen Schule Weimars aus, aber ihre ganze Strenge nahm er nicht an. Als Direktor des Berliner Nationaltheaters, von tüchtigen Kräften umgeben, brach er der unverkünstelten Natur wieder freie Bahn. Unbarmherzig wurde selbst der jambische Rhythmus verletzt. Auf eine Silbe mehr oder weniger kam es nicht an. Die Dichter mußten sich das ohne weiteres gefallen lassen, denn der Eindruck einer völlig zwangslosen Rede sollte das Hauptziel des Schauspielers bilden.

In einem Brief Schillers an Körner lesen wir die bezeichnende Stelle: „Madame Unzelmann spielt Maria Stuart mit Zartheit und großem Verstande, ihre Deklamation ist schön und sinnvoll, aber man möchte ihr noch mehr Schwung und tragischen Stil wünschen. Das

Vorurteil des beliebten Natürlichen beherrscht sie noch zu sehr, ihr Vortrag nähert sich dem Konversationston und alles wurde mir zu wirklich in ihrem Munde. Das ist Ifflands Schule, und es mag in Berlin Mode sein. Da wo die Natur graziös und edel ist, wie bei Mad. Unzelmann, mag man sichs gern gefallen lassen, aber bei gemeinen Naturen muß es unausstehlich sein, wie wir schon in Leipzig bei der Vorstellung der Jungfrau gesehen haben". In diesen wenigen Sätzen ist der Unterschied zwischen der neuen Berliner und der alten Weimarer Richtung deutlich ausgesprochen. Man charakterisierte ihn noch schärfer mit den Worten: In Weimar würde die Tragödie mehr deklamiert als gespielt, in Berlin mehr gespielt als deklamiert.

Auch in anderer Hinsicht wirkte Iffland bahnbrechend. Ihm verdankte Berlin die erste Aufführung des „Hamlet" in Schlegels Übersetzung (1799), lange bevor Weimar dem wirklichen großen Shakespeare seinen Tribut zollte.

Die französische Herrschaft und das zunehmende Alter lähmten die Unternehmungslust und den Kunstsinn Ifflands in den letzten Jahren beträchtlich. Er gab immer mehr dem Geschmack des Publikums nach, statt es zu seinem ursprünglichen emporzuziehen. Für Heinrich v. Kleist besaß er gar kein Verständnis. Und der Romantiker hat allen Grund, sich über den grau werdenden rationalistischen Zopf aufzuhalten.

Unter seinen Leuten herrschte er bis ans Ende als Generalissimus. Er führte den gesamten Briefwechsel des Theaters, er prüfte alle einlaufenden Bühnenhand-

schriften, er bildete sein Personal aus, er leitete alle Proben und wählte die Kostüme und Dekorationen aus, überwachte sämtliche Vorstellungen, trat mehrmals in der Woche selber auf, dichtete und übersetzte. Dieser großartige Bühnenpraktiker hatte auch eine eigene Art des Memorierens für sich erfunden. Rollen auswendig zu lernen hatte er meist nur auf dem Wege ins Theater oder nach Hause die Zeit. Dabei nahm er einen alten Theaterinspektor mit, der grenzenlos falsch zu betonen pflegte. Dieser las ihm nun die neuen Rollen vor, und Iffland behielt die Worte infolge der wunderlichen Akzentuierung leichter als wenn er sie sich selbst vorgetragen hätte.

Das um 1810 in die Mode kommende spanische Drama und seine deutschen Nachahmungen, denen Iffland nur mehr durch die Aufführung von Müllners „Schuld" Rechnung tragen konnte, fanden im Süden, in Österreich, die willigste Heimstatt.

Wien nahm zunächst die von Weimar und Berlin ausgehenden Anregungen dankbar hin. Auf den Vorstadtbühnen aber brauchte es nicht nachzuahmen. Dort herrschte nach wie vor in den drolligen Kasperlbuden der unverwüstliche dramatische Volksgeist, von ihm wurden alle großen Dramatiker Österreichs Grillparzer, Raimund, Anzengruber auf das Mächtigste befruchtet. Der Kunstdramatiker Grillparzer ging dabei noch in eine andere Schule, in die Schreyvogels und der Spanier.

Josef Schreyvogel[1] (1768—1832) gehörte einer

[1] K. Glossy, Schreyvogels Tagebücher. (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 2. u. 3. Band.) Berlin 1903.

Wiener Bürgerfamilie an. Nach mancherlei Irrungen und Wirrungen, die ihn nach Jena führten, wo er Goethe unmittelbar nahetrat, von Wielands Freundschaft beglückt wurde und auch literarisch tätig war als Lustspieldichter und kritischer Mitarbeiter der dortigen „Literaturzeitung", kehrte er nach Wien zurück und wurde dort Journalist und schließlich für nahezu zwei Jahrzehnte der geistige Leiter des Burgtheaters unter dem bescheidenen Titel eines Hoftheatersekretärs. Er begründete den Aufschwung dieser Bühne, die in der Folge zum ersten Theater Deutschlands sich entwickeln sollte. Scheinbar führten die Direktion verschiedene Hocharistokraten, er aber war die Seele des Ganzen. Hervorragende Schauspieler wie Ludwig Costenoble und Sophie Schröder wußte er nach Wien zu ziehen, den verpönten Klassikern verschaffte er Eingang daselbst, angeregt durch die Calderon-Übersetzung von Gries wandte er den Spaniern seine vollste Aufmerksamkeit zu, bearbeitete sie und führte sie auf. Schwer jedoch war anfangs die Regieführung. Nur widerstrebend fügten sich die zuchtlosen Schauspieler seinem straff zusammenfügenden Kommando. „Schreyvogel", berichtet Heinrich Anschütz in seinen von Roderich Anschütz herausgegebenen „Erinnerungen", die den berühmten Heldenvater des Burgtheaters in hellem Lichte zeigen, „Schreyvogel war allerdings eine jener Naturen, die im Bewußtsein dessen, was sie wissen, leisten und zur Erscheinung bringen, sich nicht jedermanns Urteil unterwerfen. Was er mit seinen Kunstansichten und den Interessen des Theaters unvereinbar fand, das bekämpfte er mit Geist, aber wo er unberufenen Widerspruch fand, leider auch mit ironischer Schärfe, mit Bitter-

keit und Witz. Diese Waffen arteten mitunter bis zur Rücksichtslosigkeit aus. Er verletzte z. B. heute ein Mitglied des Theaters aufs Empfindlichste, trieb eine Schröder und Müller bis zu Tränen, und den andern Tag huldigte er ihren gelungenen Darstellungen. Ebenso wenig hatte er Gedächtnis dafür, wenn ihn ein Schauspieler in der Exaltation kränkte. Aber er wollte immer das Beste und, worin er eben so vielen Bühnenleitern voraus war, er wußte auch gewöhnlich, was das Beste sei".

Sophie Schröder[1]), Schreyvogels Stolz, von Ludwig I. von Bayern als Deutschlands größte Tragödin bezeichnet, war eine merkwürdige Persönlichkeit. Von der Natur mit keinen körperlichen Reizen bedacht, auch als Toilettenkünstlerin nicht hervorragend, wirkte diese mittelgroße, fast kleine Frau, die in späteren Jahren zur Fülle neigte, auf der Bühne etwa als Sappho oder Gräfin Orsina oder Königin Elisabeth einfach unnachahmlich, bezaubernd, gewaltig. Mühselig gelang ihr Aufstieg von der naiven Liebhaberin des Singspiels zur Heldin der hohen Tragödie. Sie bot ein Musterbeispiel dafür, wie selbst die geniale Begabung in unablässigem Ringen an sich arbeiten muß. Um ihre spröde Zunge geschmeidiger zu machen, übte sie auch noch in älteren Jahren mit einem zwischen die Zähne geklemmten Kork ihre Rollen ein. In seinen Tagebuchblättern „Aus dem Burgtheater" schildert Costenoble seinen Antrittsbesuch bei der Schröder, die damals 1818 in der Krügerstraße in Wien wohnte: „Auf dem einfach gedeckten Tische dampfte eine

[1]) H. Stümcke, Briefe von Sophie Schröder. (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 16. Bd.) Berlin 1910.

irdene Schüssel mit Suppe und vor jedem Teller lag ein großes Stück grobes Brot. Das war das Nachtmahl der Familie Schröder! Meine Frau war erstaunt über den frugalen Tisch. Sophie merkte dies und sagte: „Ja, jetzt geht es knapp bei uns her — es ist Zeit, daß man sich etwas einschränkt, um vorwärts zu kommen'."

Wie die berühmteste deutsche Dichterin, wie die Droste-Hülshoff war auch Sophie Schröder eine Tochter der roten Erde. Geboren am 23. Februar 1781 in Paderborn als Schauspielerkind, kam sie frühzeitig durch Kotzebues Empfehlung an das Burgtheater, dann nach Breslau und Hamburg, wo sie den Sänger und Schauspieler Friedrich Schröder heiratete. 1818 ging sie, wieder auf dem Burgtheater, zum Fach der Heldenmutter über. Diesem Theater blieb sie, von Gastspielreisen und vorübergehenden Beziehungen zu anderen großen Bühnen abgesehen, bis zu ihrer Pensionierung 1840 treu. Am 25. März 1868 starb sie hochbetagt in München.

Als Meisterin der Sprache erlebte die Schröder ihre schönsten Triumphe. August Lewalds „Allgemeine Theaterrevue", eine heute fast verschollene Zeitschrift, charakterisierte sie 1836: „Der Ton ihrer Stimme war voll Schmelz; sie konnte wahrhaft flöten, wahrhaft donnern, und blieb sich während der stärksten Rolle von Anfang bis zu Ende gleich. Sie besaß die Kunst, ihre Kraft zu berechnen und ihre Lunge nie übermäßig anzustrengen. Sie wußte vortrefflich zu artikulieren. Sie arbeitete geschickt mit den eigentlichen Sprechwerkzeugen und schonte dadurch ihre Respiration. Daraus entstand nun freilich in ihrer späteren Zeit eine eigentümliche Bewegung der

Muskeln um den Mund, welche fast zu gewaltsam erschien. In der ruhigen Rezitation war sie manchmal zu feierlich und deklamatorisch, wenn aber die Leidenschaft hervorbrach, dann erhob sie sich zum höchsten hinreißenden Ausdruck derselben. Sie war rührend und erschütternd, letzteres bis zum Schreckhaften. Ihre Stellungen beherrschte sie mit schöner Berechnung: auch in den gewagtesten überschritt sie nie die Grenzlinie des Schönen. Stets waren sie malerisch: das Mantelspiel und den Faltenwurf hatte sie gründlich studiert ... Dabei zeichnete sie nicht bloß ins Große; sie begnügte sich nicht mit Flaxmannschen Konturen, sondern alle ihre Leistungen waren ausgeführte Gemälde voll feinster Züge, die ebenso überraschten als entzückten." Daß sie später mehr oder weniger manieriert wurde, leichter ermüdete als früher, mag nicht geleugnet werden. Aber wer bleibt ganz auf der Höhe bis ans Ende? Zweifellos treten alle ihre Zeitgenossinnen hinter ihr weit in den Schatten, und es waren Künstlerinnen darunter wie Antonie Adamberger, die Braut Körners, Charlotte Birch-Pfeiffer, Johanna Franul von Weißenthurn, beide auch als dramatische Dichterinnen tätig, Karoline Jagemann, die Weimarer Heroine, u. a.

Unter den männlichen Schauspielern ragten vor allen hervor Ludwig Devrient und Esslair.

Ludwig Devrient (1784—1832) aus Berlin stand zur Weimarschen Schule in unmittelbarem Gegensatz. Alle bloß rhetorischen Rollen mißlangen ihm, ideale Menschen in reinem Ebenmaß darzustellen, vermochte er nicht. Ähnlich wie der dämonische Poet E. Th. A. Hoffmann konnte er aber alle Geister des Himmels und der



Ludwig Devrient

Hölle beschwören, das Außerordentliche, Entsetzliche, Grausenerregende, Bizarre und Lächerliche mit grandioser Virtuosität in allen Schattierungen bis aufs feinste wiedergeben. Auch sein Organ war widerspenstig, auch seine Gestalt war mittelgroß, auch sein Antlitz war nicht schön. Aber die Wirkungen, die er erreichte, z. B. in seiner berühmten Rolle als Franz Moor, kamen denen der Schröder nahezu gleich.

Der Ungar Ferdinand Esslair (1772—1840), der dritte Heros der deutschen Schauspielkunst in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts hatte ebenfalls ein abnormes Aussehen: das Münchener Hoftheater duldete ihn nicht, weil in der ganzen Garderobe für den langen Schlingel keine Kleider da waren, und Goethe meinte, als er ihn ablehnte: „Ich kann keinen Liebhaber brauchen, dessen Geliebte ihm nur bis an den Nabel reicht.“ Dennoch stand sein harmonisches Spiel der Weimarschen Richtung am nächsten. Und an seine Begabung, einen Dichter selbst an dunklen Stellen zu interpretieren, reichte niemand heran.

Mit Ausnahme des Theaterleiters Schreyvogel und des Schauspielers Esslair waren es lauter Norddeutsche, die das deutsche Theater immer mehr in die Höhe brachten,

und Norddeutsche begegnen uns auch in der nächsten Folgezeit als seine führenden Geister, die Dramaturgen Tieck, Klingemann und Immermann.

Ludwig Tieck[1]) (1773—1853) war 1825 Dramaturg



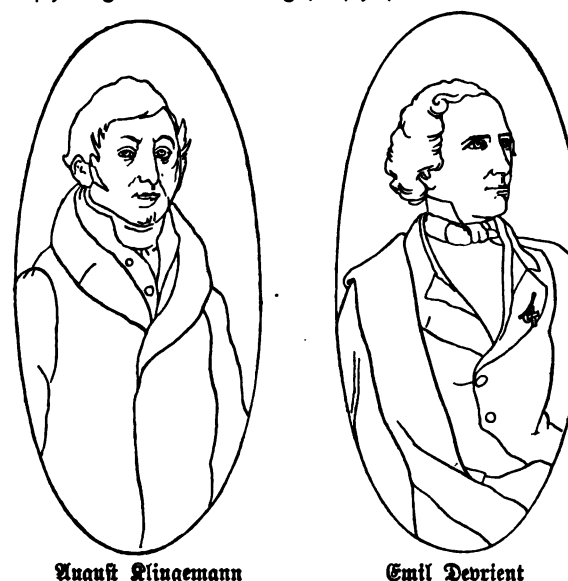
Ludwig Tieck Ferdinand Esslair

der Dresdener Hofbühne geworden. In der Reihe der Bühnentheoretiker von Lessing bis Otto Ludwig bildet

[1]) L. Tieck, Kritische Schriften und dramaturgische Blätter, Leipzig 1848—1852 4 Bde. — O. Kaiser, Der Dualismus Tiecks als Dramatiker und Dramaturg, Leipzig 1885. H. Bischoff, Tieck als Dramaturg, Brüssel 1897. E. Drach, Tiecks Bühnenreformen, Berlin 1909. H. v. Friesen, Tieck, Erinnerungen eines alten Freundes, Wien 1871. 2 Bde. A. Stern, Tieck in Dresden (in: Zur Literatur der Gegenwart), Leipzig 1880. H. A. Krüger, Pseudoromantik. Friedrich Kind und der Dresdner Liederkreis, Leipzig 1904.

Tieck das wichtigste Glied. Dadurch, daß er selbst dichtete und beim Vortrag über die besten Stimmittel verfügte, überbrückte er den oft bemerkbaren Gegensatz zwischen Dramatiker und Schauspieler. Seine berühmten Vorlesungen in Dresden vereinigten denn auch beide Parteien und rissen sie zu Bewunderung hin. Eingehender als Lessing beurteilte er die theatralische Darstellung als solche. Gegenüber der Diktatur der Weimarschen Schule mit ihrer immer mehr unnatürlich werdenden, sich veräußerlichenden Rhetorik vertrat er die Ursprünglichkeit, die Natürlichkeit, die Freiheit der Schauspielkunst. Wie vor ihm Lessing und nach ihm Ludwig wies er auf Shakespeare als den großen und eigentlich einzigen Wegweiser auch für das deutsche Drama hin. Fast ein volles Menschenalter ging jedoch vorüber, bis einige von Tiecks Ansichten zum Gemeingut der besten deutschen Spielleiter wurden. Unter großem Widerstand setzten sie sich erst allmählich durch. Praktisch ausgeführt wurden sie eigentlich nie. An den Hoftheatern regierten nach wie vor die kunstfremden Hofbeamten, und die Regisseure hatten sich einfach zu fügen. Mit der Bureaukratisierung des Theaters war Graf Karl Moritz v. Brühl, der Intendant der Kgl. Schauspiele in Berlin — so hieß nunmehr das kgl. Nationaltheater daselbst — selbstherrisch vorangegangen. Überdies standen zu Tiecks Lebzeiten durchaus nicht alle Regisseure, am wenigsten die auf ihr eigenes Urteil stolzen Schauspieler und das empfindliche Publikum auf seiner Seite. Das Dresdener Hoftheater war das letzte, das Tieck folgen wollte. Und gegen 1830 mußte sich Tieck wohl oder übel in seine Studierstube zurückziehen, von fast allen Mitgliedern des Theaters verlassen.

Mehr Theaterpraktiker war August Klingemann (1777—1831).[1] Er brachte es zustande, daß sich in Braunschweig eine Aktiengesellschaft bildete, die ein



August Klingemann — Emil Devrient

stehendes Nationaltheater aus vorwiegend privaten Mitteln ins Leben rief (1818). 1827 wurde die Bühne vom Hof übernommen. Doch blieb Klingemann als Generaldirektor dem Institut zunächst erhalten. Das Braunschweiger Nationaltheater entwickelte sich ursprünglich als echte Volksbühne, war sie doch aus dem Willen und Bedürfnis

[1]) A. Klingemann, Kunst und Natur, Braunschweig 1819—27, 3 Bde. (Selbstbiographie, reich an dramaturgischen Notizen). — H. Kopp, Die Bühnenleitung A. Klingemanns 1901.

einer tüchtigen bürgerlichen, fast bis in die unterste Volksschicht gebildeten Gesamtheit hervorgegangen und somit von einem Publikum gehalten und getragen, in dem keine einzelne Klasse, weder Hof, noch Militär, weder Kaufmannschaft noch Geistlichkeit sich vorzugsweise geltend machte. Spielleiter und Schauspieler besaßen die denkbar größte Freiheit, und da in der Aktiengesellschaft keine gewinnsüchtigen Spekulanten saßen, behielt die Kunst das erste und letzte Wort. Fast jede seiner Kräfte hatte der Direktor selbst ausgebildet. Das Braunschweiger Theater konnte so in jeder Hinsicht als Vorbild dienen. Dort machte der berühmte Emil Devrient, der Neffe Ludwig Devrients, seine ersten Gehversuche auf der Bühne.

Emil Devrient (1803—1872),[a] begann als Sänger und endete als Schauspieler. In Breslau erwarb er sich den Ruf eines vollendeten Liebhabers, in Hamburg endlich den eines großen Heldendarstellers. Bezeichnend für sein Wesen ist sein Verhältnis zu Schiller. Devrient war der begeistertste Marquis Posa, den das Theater gesehen hatte, wie er der feinste Tasso war. Tieck und Freytag traten der schwärmerischen Schillerverehrung entgegen, er hielt an ihr fest. Aufgefordert, für das Album des Schillermuseums einen Beitrag zu liefern, schrieb Devrient 1848 die berauschenden Worte:

„Mit Millionen begeistert, entzückt von deinem Feuergenius, — durch dich wachgerufen, erhoben und geleitet zum Künstlerleben, ward mir zuteil, die Gestalten deines

---

[a]) H. H. Houben, E. Devrient. Sein Leben, sein Wirken, sein Nachlaß. Frankfurt a. M. 1900.

großen Geistes, deiner göttlichen Phantasie — in Form und Leben zu übertragen. Posa — der prophetisch begeisterte, sich hinopfernde Freund, wie sein schwärmerisch liebender Carlos, — der gleißende Günstling Lester und der glutenwilde Mortimer, — das von den Schicksalsmächten verschlungene Brüderpaar, Cesar und Manuel, — die freien Schweizer Tell und Melchthal, Ferdinand und Walter — Kampf mit dem Vorurteil und Untergang in Eifersuchtswahn, — der ritterliche Bastard von Orleans, — entsagender Heldentod in Max, — der aufflammende Racheengel Karl Moor — und der herrschsüchtige adlige Fiesko — sie alle Gebilde idealer Schöpferkraft — umfaßte ich in idealer Begeisterung, und was ein redlicher Wille erstrebt, ich trug es hin, wo deutsche Zunge ertönte. — Doch dein nur ist, was die Nachbildung erreicht, und die Kränze, die dem unwürdigen Verkünder geworden, er legt sie dankbar und demutsvoll vor dir nieder, zu allen jenen unzähligen Kränzen, die Mit- und Nachwelt dir gewunden."

Devrients durchaus adlige Natur verkörperte am liebsten angeborenen Idealismus. Als Hamlet riß er ganz London zur Begeisterung hin. Die jungdeutschen Dramatiker Gutzkow und Laube verdankten ihm den größten Teil ihrer Erfolge. Scheinbar spurlos ging an ihm das Alter vorüber. Und so trat er auch noch als greises Ehrenmitglied des Dresdener Hoftheaters vor das verwöhnteste Publikum hin, das seinen Liebling nicht missen wollte.

Im allgemeinen war der Zustand des deutschen Theaters in den Jahren nach der Julirevolution recht

trostlos. Mit Ausnahme des Burgtheaters und des Leopoldstädter Theaters in Wien, von denen das eine in klassischer, das andere in volkstümlicher Richtung harmonisch, künstlerisch durchaus geschlossen wirkte, gab es kaum eine Bühne mehr, die vor einer hohen Kritik hätte standhalten können. Ohne Gemeinsinn, ohne Gesinnung lebten fast alle Schauspieler von einem Tag zum andern, unter der Knute irgendeines unerfahrenen Direktors oder Intendanten, höchstens auf äußere Vorteile bedacht. Feile Journalisten besorgten die Tageskritik. Zu selbständigen literarischen Arbeiten waren diese Reporter meistens unfähig. Ernste Berichterstatter, wie später Fontane bei der „Vossischen Zeitung", gab es noch nicht. Was die bezahlte Redaktion nicht fertig brachte, besorgte die erkaufte Claque. Die Oper tat auch das ihrige, um das Schauspiel auf ein niedriges Niveau herabzudrücken. Der Prunk der Hofbühnen kam den Dekorationen und dem Ballett zugute, aber das edle Wort erstarb immer mehr. Von Kostümtreue wurde viel gesprochen, für Kostüme wurden große Summen ausgeworfen, aber von einer folgerichtigen Handhabung des Schlagworts Kostümtreue kam das Wenigste zum Vorschein. Man ordnete die Trachten der entlegensten Zeiten nach sorgfältigen Quellenstudien und vermengte und verletzte dabei dasjenige Kostüm, das die älteren Zeitgenossen bei ihren Eltern gesehen hatten.

Freilich, der schlimmste Meltau, der jede Aufwärtsentwicklung des deutschen Theaters bereits im Keim zerstörte, war die Zensur der damaligen Zeit. So war Kleists patriotisches Preußendrama „Prinz von Homburg" auf der Berliner Hofbühne lange verboten, weil das Haus

Homburg mit dem Haus Hohenzollern verwandt sei und Todesfurcht, selbst momentane, den Offizierstand entehre. In katholischen Gegenden wieder durften katholische Geistliche nicht gespielt werden. Allgemein war auch die leiseste Kritik an gesellschaftlichen Zuständen oder gar an Staatseinrichtungen strengstens verpönt. Im Zeitalter Metternichs galt sogar Iffland, der ab und zu das Beamtentum oder Hofzustände charakterisierte, in Wien als unaufführbar.

Der Schauspielerstand als solcher war in jeder Hinsicht ungebildet, demoralisiert. Der bessere Teil des Publikums zog sich allmählich vom Zuschauerraum zurück. Das Theater wurde selbst zur Tragödie. Da tat sich in einer kleinen Kunststadt am Rhein eine neue Bühne auf. Ein Dichter, der in seinem bürgerlichen Beruf Amtsgerichtsrat war, schwang sich zu dessen Leiter empor, nachdem er einen eigenen Theaterverein gegründet hatte: Immermann in Düsseldorf.

Karl Immermann (1796—1840) [1] hatte das Glück, in dem kaum 30000 Einwohner zählenden Düsseldorf der dreißiger Jahre einen Kreis auserlesener Geister zu finden, die alle seinen Ideen, ein erstklassiges Kunstinstitut zu begründen, geneigt waren. Wilhelm Schadow von der Malerakademie, Karl Schnaase, der Kunsthistoriker, Felix Mendelssohn-Bartholdy, der städtische Musikdirektor, die

[1] K. Immermann, Düsseldorfer Anfänge. Maskengespräche 1840. Chr. D. Grabbe, Das Theater zu Düsseldorf mit Rückblicken auf die übrige deutsche Schaubühne 1835. Fr. v. Uechtritz, Blicke in das Düsseldorfer Kunst- und Künstlerleben 1839. Karl Immermann, Theaterbriefe, herausgegeben von G. v. Putlitz 1851. Richard Fellner, Geschichte einer deutschen Musterbühne 1888.


Karl Immermann

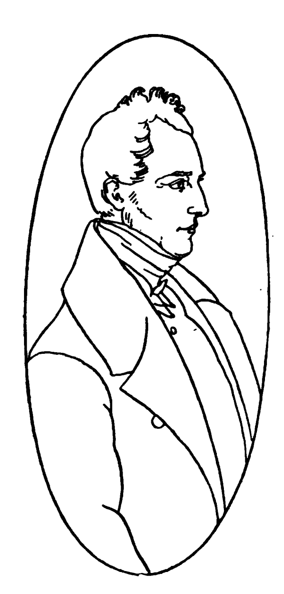
Dramatiker Friedrich v. Üchtritz, ein Amtskollege Immermanns, Michael Beer, der jährlich längere Zeit in Düsseldorf verweilte u. v. a. bildeten einen Theaterverein, der besonders einstudierte sogen. Subskriptionsvorstellungen veranstaltete, also Musteraufführungen, wie sie etwa heutzutage unter dem Direktor Reinhard in Mode gekommen sind. Immermann, der zunächst Dramaturg und dann völliger Leiter des Theaters wurde, betrachtete seine Bühne als eine „Epigonie der Weimarischen“ und wollte vor allem die Verbindung mit der Literatur wahren. Die sorgfältige Methode des Einstudierens, die später Laube übernahm, zeitigte die schönsten Früchte. Natürlich konnte sie nur bei wenigen Stücken des reichen Spielplans durchgeführt werden. Im übrigen mußte sie in Anbetracht, daß Düsseldorfs Publikum als ein einziger kleiner Kreis beständig Abwechslung verlangte, Theorie bleiben. Immermann las darnach das Stück, das gegeben werden sollte, den Schauspielern zuerst vor. „Dann hielt ich“, so sagt er selbst, „mit jedem Einzelnen Speziallesefproben, aus denen sich die allgemeine Leseprobe aufbaute. Ertönten in dieser noch Disparitäten des Ausdrucks, so wurden die schadhaften Stellen so lange ausgebessert, und wo nichts anderes half, vorgesprochen, bis das Ganze in der Rezita-

tion als fertig gelten konnte. Die Aktion stellte ich darauf zuerst in Zimmerproben fest, die oft nur einzelne Akte, zuweilen nicht mehr als ein paar Szenen umfaßten, damit der Darsteller in den nackten, nüchternen Wänden seine Phantasie umsomehr anspannen lernte, und die falschen Geister, die jetzt durch jeden deutschen Theaterraum flattern, die Dämonen des gespreizten Rhetorischen oder der hohlen Handwerksmäßigkeit nicht verwirrend auf ihn einwirkten. Stand das Gedicht so, ohne alle illusorische Notkrücke, fertig da, dann ging ich mit den Leuten erst aufs Theater. Gegeben wurde das Stück nicht eher, als bis jeder, bis zum anmeldenden Bedienten herab, seine Sache nicht wenigstens so gut machte, wie Natur und Fleiß es ihm nur irgend verstatteten."

Immermanns berühmtester Schauspieler stammte aus Schlesien und war in machem Betracht der Sophie Schröder vergleichbar. Karl Seydelmann (1795—1843[1]) beherrschte seine Stimmittel wie sie die ihrigen. Die schwere Zunge mußte sich gewöhnen, mit einem Kieselstein beschwert, geschmeidig zu sein. Seydelmann, diese „genialste Grille" der damaligen Schauspielkunst, verfügte über eine kaum faßbare Willenskraft. Er wirkte am stärksten durch seine Persönlichkeit. Ein kalter grübelnder Verstand, ein Meister der Berechnung, war er doch wieder nicht ohne Feuer, Leidenschaft, Seele. Emil Devrient bezauberte die Damen, Seydelmanns begeisterter Anhang dagegen befand sich im männlichen Teil des Publikums. Den zerfahrenen übertrieben-deklamatorischen Stil der

[1]) H. Th. Rötscher, Seydelmanns Leben und Wirken, Berlin 1845.

entarteten Weimarer Schule wie den exzentrischen halt- und ziellosen der Schicksalstragiker führte er auf das richtige Maß zurück. Seydelmann imponierte immer, er war voll größter Eigenart. Wir suchen lange und weitumher, bis wir einen seinesgleichen finden. Nur die leuchtendsten Namen des Burgtheaters erstrahlen in solchem Glanze wie der Name Seydelmann.



Karl Seydelmann

2.

Das deutsche Drama im Zeitalter der Romantik



Heinrich v. Kleist

Der erste große Dramatiker Deutschlands ist Schiller. Sein Leben und Schaffen fällt in das Jugendzeitalter unserer modernen Kultur. Eine besondere Lebhaftigkeit, Sturm und Drang, eine Fülle von Ideen, begeisterte Phrasen zeichnen ihn aus, oft in solchem Maße, daß sie seinem Kunstwerk schaden, daß er uns, um ein Wort Stifters zu gebrauchen, als „der flitternde Schiller“ erscheint. Aber all dies macht ihn freilich zu einem ewigen Liebling der Jugend. Gerade seine Schwächen werden von ihr als Vorzüge empfunden. Seine Bedeutung bleibt auch so groß genug, um Jahrhunderte zu überstrahlen. Künftigen Entwicklungen baut er bereits vor, künftige Kunstformen ahnt er, in den „Räubern“ Realismus und Naturalismus, in „Wilhelm Tell“ das kollektivistische Drama, in „Wallensteins Lager“ das vaterländische Volksschauspiel, der aufblühenden Romantik am nächsten tritt er in „der Jungfrau von Orleans“, und die Schicksalstragödie bahnt er in „der Braut von Messina“ an. Mit diesen beiden Stücken wirkt er für seine Zeit am modernsten. Sie entsprechen mehr als einer Forderung der jungromantischen Partei. In seinem Chordrama wird Schiller sogar ein Vorläufer Richard Wagners.[1])

Was ist romantisch? Was verlangen die Romantiker vom Theater? Und wie erfüllen sie ihr Programm?

Eine befriedigende Definition des Romantischen zu geben, war bisher niemand imstande, nicht einmal ein Romantiker selbst.[2]) Zu vielfältig ist die Bedeutung dieses

[1]) Konrad Burdach, Schillers Chordrama und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik. Deutsche Rundschau, Berlin 1910.

[2]) J. H. Schlegel, Über den Begriff des Romantischen, Wertheim 1878; dazu Zeitschrift für vergl. Literaturgeschichte, Neue Folge,

im 18. Jahrhundert modern gewordenen Begriffs. Er bedeutet zunächst phantastisch und heroisch, er wird im Sinne von romanhaft, von abenteuerlich, von landschaftlich-wild-ruinenhaft und von südlich im allgemeinen gebraucht. August Wilhelm Schlegel, ein Haupt der Frühromantik, nennt Shakespeares Romeo einen romantischen Charakter, bezeichnet die Unterredung mit Julia im Garten als romantisch und betrachtet diese Szene gleichzeitig als Quintessenz des Ganzen.[1]) Schwärmerische Liebe, glühende Phantasie, südliche Atmosphäre also sind romantisch. Ein andermal bewundert er Shakespeares ahnungsvollen Zauber, dessen magisches, „romantisches" Kolorit. Später zieht er das Helldunkel des Lebens, wahrhafte Innigkeit, schlicht und phantastisch zugleich, in den romantischen Umkreis.

Im 116. Athenäumsfragment stellt Friedrich Schlegel, der jüngere der Brüder, eine Reihe von romantischen

---

Berlin 1886, 1. u. 3. Bd., sowie Grimms Wörterbuch 8. Bd. — R. Haym, Die romantische Schule. Berlin 1870. 2. Aufl. 1906. R. Huch, Die Romantik (Blütezeit, Ausbreitung und Verfall) 2. u. 3. Aufl. Leipzig 1912. — Oskar E. Walzel, Deutsche Romantik. Eine Skizze. (Aus Natur und Geisteswelt. 232. Bändchen.) 2. u. 3. Aufl. Leipzig 1911. — Ein Werk über die Ästhetik der Romantik von Reiff ist in Vorbereitung.

[1]) J. Minor, A. W. Schlegels Berliner Vorlesungen über Literatur und Kunst. (Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts Nr. 17 bis 19.) Heilbronn 1884. — M. Bernays, Zur Entstehungsgeschichte des Schlegelschen Shakespeare. Leipzig 1872. R. Genée, Schlegel und Shakespeare. Berlin 1903. M. Joachimi-Dege, Shakespeare vom Standpunkt der romantischen Ästhetik. (Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte. 12. Heft.) Bern 1907. Fr. Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist. Berlin 1911.

Merkmalen zusammen, darunter vor allem Universalität, Vereinigung der Arten der Dichtung und der Dichtung mit Philosophie, Rhetorik und Ästhetik, Poetisierung der mensch-



Friedrich Schlegel August Wilhelm Schlegel

lichen Gesellschaft sowie des öffentlichen und privaten Lebens, Mischung der Poesie mit Witz und Bildung, Freiheit von allem Interesse, Vereinheitlichung der Teile in einem Ganzen.

Friedrich Schlegels „Lucinde" zeigt den revolutionären Charakter der Frühromantik in mehrfacher Hinsicht in der Form sowie im Inhalt. Erzählung, Betrachtungen, Briefe wechseln in bunter Folge, nur äußerlich zusammengehalten, das Fragmentarische tritt allenthalben deutlich hervor. Es ist ein Protest gegen die Formvollendung

der Klassiker, gegen ein festes Kunstprinzip. Freiheit in allem und jedem! Darnach kämpft auch der Inhalt gegen die Tradition, gegen alles Hergebrachte wie die Ehe, gegen das Vorherrschen des Verstandes, gegen die damals alleinseligmachende Kirche der Aufklärung.

Als die großen Vorläufer der modernen Romantik gelten dem Schlegelschen Freundeskreis Shakespeare, Cervantes, Dante, Petrarca, Bocaccio. Calderon wird erst später entdeckt.

Verschiedene Definitionen werden bereits von den Frühromantikern zu geben versucht, aber keine erschöpft die ganze Richtung. Immerhin vermögen wir einige Grundlinien zu erkennen und festzustellen.

Romantisch ist die Vorliebe fürs Mittelalter, das Bestreben, alle Künste, sowie Kunst und Leben miteinander zu versöhnen und zu durchdringen, die Schöpfung einer Weltliteratur durch eifrige Übersetzungen, die Schwärmerei für unbedingte Freiheit in allem Tun und Lassen, im Dichten, Denken und Leben, die Gesetzlosigkeit, der schrankenlose Individualismus, die Versöhnung von Geist und Gemüt, die Ahnung, die Sehnsucht.

Konkrete Formen gewinnt erst die katholische oder zu mindest katholisierende Spätromantik, die sich mit der alten Universalkirche verbindet, die unter dem Druck Napoleons die deutschnationale Idee erzeugt, die schließlich im entschiedensten Gegensatz zur Frühromantik alles Traditionelle hochhält und immer konservativer wird.

Die Romantiker hielten viel vom Drama. Sagt doch Friedrich Schlegel einmal: „Sollte die Poesie nicht unter anderem auch deswegen die höchste und würdigste

aller Künste sein, weil nur in ihr Dramen möglich sind". Gleichwohl eroberte von den Romantikern — Kleist, der eine Sonderstellung einnimmt, ausgenommen — eigentlich keiner das Theater der Zukunft mit einem eigenen Stück. Theoretisch besaßen sie durchaus kein einheitliches Programm. Jeder hatte von der Bühne eine andere Meinung und wechselte seine Ansichten von Zeit zu Zeit. Anfangs gingen die frühromantischen Anschauungen über das Wesen der Tragödie von den Theorien des Aristoteles, Kant, Schiller, Shaftesbury und Winckelmann aus. Man schloß sich an die griechischen Tragiker an. Später jedoch setzte die Kritik ein. Der aristotelische Begriff: Reinigung der Leidenschaften, vor allem aber der Begriff der Tragödie als der Schilderung eines sittlichen Kampfes wurde von August Wilhelm Schlegel abgelehnt. Der Gedanke der poetischen Gerechtigkeit im Drama wurde fallen gelassen. Den Weltlauf im christlichen Sinne darzustellen, wurde dem romantischen Theater immer deutlicher Zweck und Ziel. Metaphysische Momente traten in den Vordergrund, das Jenseits an Stelle des Diesseits.

Größere Bedeutung als für das ernste Drama besitzen die Romantiker für das heitere, für das Lustspiel und besonders für die Satire. Die romantische Ironie ist ihr charakteristisches Merkmal. Das 108. Lyzeumsfragment definiert diese als die einzige, durchaus unwillkürliche und doch durchaus besonnene Verstellung. Wer sie nicht hat, dem bleibt sie auch nach dem offensten Geständnis ein Rätsel. In ihr soll alles Scherz und alles Ernst sein, alle treuherzig offen und tief verstellt. Sie

ist die freieste aller Lizenzen, denn durch sie setzt man über sich selbst hinweg. „Es ist ein sehr gutes Zeichen, wenn die harmonisch Platten gar nicht wissen, wie sie diese stete Selbstironie zu nehmen haben, immer wieder von neuem glauben und nicht glauben, bis sie schwindlig werden, den Scherz gerade für Ernst und den Ernst für Scherz halten." Soweit Friedrich Schlegel, der die zeitgenössische Komödie verwarf, die mit den Reizen der Komik ernsthafte dramatische Handlungen aus dem häuslichen Leben schmücke, während echte Komödie, zunächst die griechische des Aristophanes, das große Vorbild der Romantik sich ihrer Fröhlichkeit nicht schäme und einen Rausch der Fröhlichkeit darstelle.

Die Romantiker der Frühzeit waren vor allem Kritiker, Philosophen, Ästhetiker wie die Brüder Schlegel, Lyriker wie Novalis, Erzähler wie Tieck. Als Dramatiker versuchte sich anfangs Tieck allein, und auch dieser nur im Nebenfach. Theoretisch trat er erst in den letzten Jahrzehnten seines langen Lebens hervor, zu einer Zeit, da er sich selbst vielfach untreu geworden war, um den Forderungen seiner Gegenwart eher zu genügen. Eine einheitliche oder auch nur eine bestimmte Meinung vom Wesen der Tragödie hatte er ebensowenig wie seine Genossen.

Das größte und einzig unvergängliche Werk, das die Bühne der Frühromantik verdankt, ist die deutsche Shakespeare-Übersetzung, begonnen 1797 von August Wilhelm Schlegel, beschlossen 1833 unter Tiecks Leitung von seiner Tochter Dorothea und dem Grafen Wolf Baudissin. Sprachkenntnis und philologische

Schulung, stilistische Fähigkeit und poetische Begabung, kurz, alle Eigenschaften, die ein Übersetzer ersten Ranges besitzen muß, kommen in dieser Meisterleistung zur vollen Geltung. Schlegel übertrug das Original in gebundener und ungebundener Rede, je nachdem es die Vorlage verlangte, alle Eigentümlichkeiten treulich wahrend. Shakespeare ist seit dieser Übersetzung der Unserige, wie wenn er in deutscher Sprache gedichtet hätte.

Shakespeares Rieseneinfluß haben nicht nur die Romantiker, auch Goethe hat ihn erfahren. 1808 ist der erste Teil von „Faust" erschienen, 1832 der zweite. In beiden weht romantischer Geist. Die Form wechselt beständig. Der Verstand des Aufklärungszeitalters erscheint vom Gemüte der Romantik bezwungen. Die harmonische Verbindung der Forderungen, die von Verstand, Gemüt und Phantasie erhoben werden, ist das Ideal.

Goethe hatte „Faust" schon in jungen Jahren begonnen, da Shakespeares Wunderwelt in ihrer geheimnisvollen himmlischen Andacht und irdischen Schönheit in Deutschland nicht mehr unbekannt war. Was er an der jungromantischen Bewegung am meisten auszusetzen hatte, die Unklarheit ihres Programms, das verschwommene Denken und Fühlen ihrer Führer, ihre Mystik, die sie schließlich im Schoß der alten Kirche einmünden ließ, ihre scheinbare Stilwidrigkeit in Kunst und Leben, konnte Goethe merkwürdigerweise selbst nicht los werden, als er „Faust" schuf.

Die Romantiker bewunderten denn auch in „Faust" das größte Schauspiel seit Shakespeares Zeiten. „Goethes ‚Faust' könnte man", meint Schelling, „eine moderne

Komödie im höchsten Stil nennen, aus dem ganzen Stoff der Zeit gebildet. Wie die Tragödie in dem Äther der öffentlichen Sittlichkeit, so lebt die Komödie in der Luft öffentlicher Freiheit. Mit der neuen Welt verschwand das öffentliche Leben; der Staat wurde durch die Kirche, wie überhaupt das Reale durch das Ideale, verdrängt. Nur in dieser war noch ein allgemeines Leben; nur aus ihr, ihren Gebräuchen, Feierlichkeiten, öffentlichen Handlungen, wie aus ihrer Mythologie konnte die Komödie sich entwickeln. Die ersten Komödien waren daher Vorstellungen der biblischen Geschichte, worin der Teufel gewöhnlich die lustige Person spielte, die in Spanien, wahrscheinlich ihrem ersten Vaterlande, und wo sie sich bis in das vergangene Jahrhundert erhielten, Autos sacramentales genannt wurden. Auf diese Art der Komödie gründete sich die Muse des Calderon, der in der Komödie so groß als in der Tragödie ist und fast einzig in diesem Stoff gelebt hat. Eine zweite Komödie bildete sich aus der ersten, die Komödien der Heiligen, es sind wenige, die nicht auf die Bühne gebracht worden wären. Auch in dieser Gattung ist Calderon Meister."

Unter dem Titel „Spanisches Theater" gab August Wilhelm Schlegel 1803 bis 1809 eine Calderon-Übersetzung heraus nach denselben Grundsätzen wie seine Shakespeare-Übersetzung. Der spanische Vers (vierfüßige Trochäen) wurde nunmehr modern, vor allem in der romantischen Schicksalstragödie seit Müllners „Schuld" und Grillparzers „Ahnfrau".

In bedeutsamen Vorlesungen suchten die Brüder Schlegel schließlich auch die Grundlinien der dramatischen

Kunst und ihrer Entwicklung selbst zu ziehen, immer im Hinblick auf Shakespeare und Calderon die Berechtigung und den Fortschritt des neueren Theaters gegenüber dem der Alten verfechtend. In ihren eigenen dramatischen Schöpfungen „Alarkos“ (1802) und „Jon“ (1803) konnte man vom Geist des neuen Dramas freilich kaum einen Hauch verspüren.

Eher noch setzte Tieck die Theorien der Brüder Schlegel in die Wirklichkeit um. Tieck stand an der Wiege der romanistischen Schicksalstragödie, er bearbeitete Märchen und Sagenstoffe, er belebte das mittelalterliche Heiligenspiel, er schuf die Literaturkomödie voll romantischer Ironie.[1])

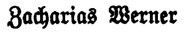
In dem Jugendstück „Karl von Berneck“ (1793—1795) erfaßte Tieck das Fatum in der äußerlichsten rohesten Weise. Das racheheischende Gespenst eines Ahnherrn muß einen Brudermord so lange büßen, bis einst zwei Brüder in der Familie derer von Berneck aufkommen, von denen der eine den andern ermordet, ohne daß sie doch Feinde sind. Das Motiv des Muttermordes, aus der antiken Orestestragödie bekannt, verstärkt den grauenhaften Eindruck des Ganzen. Ein anderes, das der verhängnisvollen Mordwaffe, die immer neuen Verbrechen dient, begegnet uns von nun an in einer stattlichen Reihe von Stücken bis Grillparzers „Ahnfrau“ und darüber hinaus.

[1]) J. Ranftl, Tiecks Genoveva als romantische Dichtung (Grazer Studien zur deutschen Philologie 6. Heft). Graz 1899. H. Günther, Romantische Kritik und Satire bei Tieck. Leipzig 1907. F. Budde, Zur romantischen Ironie bei Tieck. Bonn 1907. F. Leppmann, Der gestiefelte Kater. München 1908. J. Minor, Die Schicksalsidee in ihren Hauptvertretern. Frankfurt a. M. 1883. A. Rosikat, Über das Wesen der Schicksalstragödie, Progr. Königsberg 1891 f.

In der Folge nahm die Schicksalsidee die verschiedensten Wandlungen an. Bald näherte sie sich der griechischen Vorstellung von einer der Nemesis verwandten







Zacharias Werner

Adolph Müllner

Macht, bald der christlichen, wonach der Fluch der Eltern auf die Kinder übergeht und noch an künftigen Geschlechtern sich räch.

Drei Dichter vor allem waren es, die der neuen Richtung huldigten, Zacharias Werner, Adolph Müllner, Ernst von Houwald. Als der begabteste unter diesen wurde schon zu Lebzeiten Werner anerkannt.[1]) Gleich

[1]) F. Poppenberg, Mystik und Romantik in den „Söhnen des Tals". Berlin 1893. J. Fränkel, Werners „Weihe der Kraft". Ham-

seine ersten Dramen „Die Söhne des Tals“ (1803) und „Das Kreuz an der Ostsee“ fanden großen Beifall. Der berühmte Schauspieler Iffland, der uns neben dem vielschreibenden Gesellschaftsliebling und Verfasser heute noch zugkräftiger Lustspiele, Kotzebue, auch als beliebter Theaterdichter rührseligen Stils entgegentritt, brachte Werners „Luther oder Weihe der Kraft“ auf die Berliner Bühne, selbst die Rolle des Reformators übernehmend. Kein Geringerer als Goethe förderte den Aufstieg des neuen Sterns.

Werner war als Mensch und Dichter von entschiedener Tendenz. Er begann als Freimaurer und endigte als frommer katholischer Priester. Und so verlief auch seine Entwicklung im Drama. Seine zwiespaltige Natur verpuffte sich selbst in den entgegengesetztesten Stimmungen, Bilder- und Gedankenspielen. Auf der Höhe befand er sich eigentlich bloß einmal, in dem packenden, aber literarisch verhängnisvollen Einakter „Der vierundzwanzigste Februar“ (1810 in Weimar aufgeführt). Dieses Werk bildet den Ausgang der Schicksalstragödie im eigentlichen Wortsinn. Denn Werner hat die Schicksalsidee am effektvollsten modernisiert.

An einem 24. Februar wirft der Alpenwirt Kunz Kuruth ein Messer nach seinem Vater. Der später geborene Sohn kommt mit einem Muttermal in Messerform zur Welt. An einem 24. Februar tötet dieser mit dem ominösen Messer beim Spiel die eigene Schwester.

---

burg 1904. F. Degenhart, Beiträge zur Charakteristik des Stiles in Werners Dramen. Eichstätt 1900.

Er flieht. Reich geworden kehrt er nach Jahr und Tag in die Heimat zurück. Kunz Kuruth ist alt und verarmt, den verlorenen Sohn erkennt er nicht wieder. In der Nacht, da der Unbekannte sich zur Ruhe begeben, wandelt den notleidenden Wirt die Versuchung an, seinen Gast zu töten und dessen Schätze sich anzueignen. Es ist wiederum ein 24. Februar. Das altberühmte Messer wird neuerdings zur Mordwaffe. Und erst aus dem Munde des Sterbenden erfährt Kunz Kuruth, daß der Angefallene sein Sohn sei. Der tieferhabene Naturhintergrund, eine Winternacht im menschenverlassenen Hochgebirge voll Schnee und Eis, vertieft die erschütternde Wirkung, die das realistische Stimmungsbild mit seinen meisterhaft gezeichneten Charakteren und seinem klaren, geschlossenen Aufbau in eigenartiger Wucht auf uns jetzt noch ausübt.

Ganz in Werners Spuren wandelten, diesen nur vergröbernd, Müllner und Houwald.[1]) Von Müllners fatalistischen Dramen fanden die meiste Beachtung „Der neunundzwanzigste Februar" und „Die Schuld".

In dem Trauerspiel „König Yngurd" suchte Müllner auf Napoleon anzuspielen. Es ist eine Schicksalstragödie wie auch sein letztes, teilweise durch Houwalds „Bild" angeregtes Drama „Die Albaneserin". Müllner war ein ausgesprochener Verstandsmensch, während sein Partner Houwald völlig aus dem Gemüt heraus schuf.

Nicht ohne Einfluß blieb die zeitgenössische Richtung, freilich noch ganz im Sinne Tiecks, auf einen der größten

[1]) Ch. E. Schmidtborn, Freiherr von Houwald als Dramatiker (Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft, 8. Heft). Marburg.

deutschen Dramatiker aller Zeiten, auf Heinrich von Kleist.[1]) Er wird von manchen eher zu den Klassikern als zu den Romantikern gezählt, von denen er einigen persönlich sehr nahe stand. Seinem innersten Wesen entsprach mehr die Antike als das Mittelalter, Sophokles und Goethe fesselten ihn mehr als etwa Shakespeare und Calderon. Aber da die Höhe seines Lebens und Schaffens in der Blütezeit der Romantik gipfelt und da er trotz seiner Zeitlosigkeit, losgelöst vom romantischen, antinapoleonischen Zeitalter gar nicht verstanden werden kann, da sein Leben voll romantischer Abenteuer verlief, bis er, dessen gewaltigstes Werk ein Bruchstück ist, dieses armselig-glückselige Leben durch Selbstmord selber zum Bruchstück werden ließ, so paßt sein Denkmal doch am besten in die Geschichte des romantischen Dramas. Dieses, aus unzähligen unfertigen Bausteinen von hochbegabten, aber den letzten Wurf schuldig gebliebenen Künstlern zusammengetürmt, bildet das Postament, auf dem die eherne Gestalt des Riesen Heinrich von Kleist, frei zum Himmel ragend, sich erhebt.

Sein 1802 vollendetes dramatisches Erstlingswerk „Die Schroffensteiner" geht ähnlich wie Schillers „Braut

---

[1]) H. v. Kleist, Werke und Briefe. Herausgegeben von G. Minde-Pouet, R. Steig und E. Schmidt. 5 Bde. Leipzig o. J. — M. Lex, Die Idee im Drama bei Goethe, Schiller, Grillparzer und Kleist. München 1904. W. Ruland, Kleists „Amphytrion". Berlin 1897. Sp. Wukadinowic, Kleist-Studien. Stuttgart 1904. — O. Fischer, Kleists Guiskardproblem. Dortmund 1912. — H. Meyer-Benfey, H. v. Kleist. Göttingen 1911. — W. Kuhn, Kleist und das deutsche Theater. München 1912. — O. Fischer, Kleist a jeho dilo. Praha 1912.

von Messina" von einem Familienzwist aus. Auch hier findet der antikisierende Chor seine Verwendung. Blinder Zufall herrscht in mehr als einer Szene. Gleichwohl ist bereits in diesem Stück die Verwandtschaft mit Shakespeare größer. Der für Kleist ungemein bezeichnende knappe gedrungene Stil zeigt sich schon in den „Schroffensteinern", wenn auch der Überschwang der Jugend ihn oft durchbricht.

Während der beängstigendsten Wirren seines Lebens schuf Kleist an seinem zweiten Drama „Robert Guiskard". Es gedieh zu keinem Abschluß, der ihn befriedigt hätte. In den Flammen fand das Ganze sein Grab. Und was wir heute davon besitzen, ist ein später niedergeschriebenes Bruchstück, der bescheidene Abglanz einer untergegangenen Sonne. Aus diesem Fragment erkennen wir den großen Einfluß der Antike, vor allem Homers. In „Robert Guiskard" und in „Penthesilea", seinem herbsten eigenartigsten Stück, entfernte sich Kleist von der Romantik am weitesten. Sein innerstes Wesen, der ganze Schmerz zugleich und Glanz seiner Seele ruht nach seinem eigenen Bekenntnis in der letztgenannten Tragödie, worin der gewaltige Liebes- und Lebenskampf zwischen der stolzen Amazonenfürstin und dem Helden Achilles glutvollen Ausdruck findet. Der dramatische Aufbau freilich ist mangelhaft. Der mehr epische Charakter der „Penthesilea" hat dem Spiel auf der Bühne bisher noch zu keinem Erfolg verholfen. Die Sprache gibt ungemein zart stellenweise lyrische Stimmungen wieder, ohne dabei süßlich zu werden, wie etwa mitunter im „Käthchen von Heilbronn". Die Heldin selbst weist eine wunderbare

Mischung männlichen Stolzes, männlicher Härte und echt weiblicher Hingabe und Gemütstiefe auf. Vielleicht kommt noch die Zeit, wo eine geschickte Hand das durch seine Sprache und seine Charaktere mächtig anziehende Werk zu einer bühnengerechten Schöpfung zusammenschweißt.

Ehe wir uns mit Kleist auf seinen letzten dramatischen Schauplatz, auf heimischen deutschen Boden begeben, leuchtet uns wie ein Lichtblitz aus wolkenverhangenem Himmel sein Meisterlustspiel entgegen. Nachdem er Molières amoureuse Komödie „Amphitryon“ ins mystisch-romantische Deutsch seiner Zeit übertragen hatte, ließ er sich von einem Kupferstich zu dem einaktigen Verslustspiel „Der zerbrochene Krug“ anregen, das wir jetzt auch von Menzels Hand illustriert besitzen. Die Handlung spielt in einem niederländischen Dorf bei Utrecht. Ein geiler Dorfrichter, der in einem Prozeß, in Gegenwart des visitierenden Gerichtspräsidenten, seinen wahren Charakter selber an den Tag bringt, bildet die komische Hauptfigur des etwas lang ausgesponnenen, aber derb-frisch wirkungsvollen Stückes.

1808 schrieb Kleist das märchenhafte „Käthchen von Heilbronn“ und die antinapoleonische „Hermannsschlacht“. Käthchen ist die Kehrseite der „Penthesilea“, das deutsche träumerische sentimentale Mädchen neben dem antiken handelnden naiven Vollweib. Ein altdeutsches Ritterschauspiel voll historischer und sonstiger Widersprüche, aber übergossen vom hellsten Zauber hinreißender Poesie. „Die Hermannsschlacht“, trotz ihres patriotischen, deutschnationalen Gehalts, tritt sehr dagegen zurück. Hermann

selbst ist kein tragischer Held. Stimmungen und Gestalten des Römerdramas sind allzusehr modernisiert, um einen völlig reinen künstlerischen oder menschlichen Eindruck in uns zu hinterlassen. Denn wir erkennen auf Schritt und Tritt das Unfertige, Zwiespältige, Halbe des Ganzen.

Kleists patriotisches Preußendrama, leider sein Abschiedsgruß an das verständnislose Theater und Publikum seiner Zeit, heißt „Prinz Friedrich von Homburg". Wiederum ist der geniale, allen fremden Anleihen abholde Dichter mit der Geschichte ganz eigenwillig umgesprungen. Der Reitergeneral des Großen Kurfürsten hat so, wie er uns im Drama erscheint, in Wirklichkeit gar nie existiert. Der Prinz von Homburg ist in vielen Stücken Kleist selbst, der verträumte Kämpfer, der den Tod wünscht und vor dem Sterben bangt, der feurige Freund des Vaterlandes, des Staates, dessen Freiheit und Größe von den Berufenen oft nur ungeschickt, schüchtern und langsam betreut wird. Der Prinz gewinnt am Ende nach einer entschlossenen Tat, nach Ängsten und Nöten, Liebe und Ruhm, zeitliches und unvergängliches Glück. Kleist aber, der Unruhvolle, der überall und immer im Leben Gescheiterte, der weder in seiner preußischen Heimat noch im Österreich des Erzherzogs Karl, weder unter den republikanischen Schweizerbauern noch in der kaiserlichen Weltstadt Paris ans Ziel gelangte, der als Offizier, als Beamter, als Redakteur stets von neuem anfing und aufhörte, der antike Held von ehedem ging nunmehr ganz in romantischer Mystik unter, schließlich von einem unglücklichen Weib in einen ver-

führerischen gemeinsamen Tod getrieben. Am 21. November 1811 fand man in einem Gehölz unfern von Berlin die Leiche des vierunddreißigjährigen Dichters, mit dem Deutschland seine schönste dramatische Verheißung begrub.


Clemens Brentano

Die letzte Zeit seines Lebens war Kleist Mitglied der christlich-deutschen Tischgenossenschaft in Berlin gewesen, zu deren Wortführern Clemens Brentano gehörte.[1]) Brentano als Lyriker, Epiker, Novellist, Märchenerzähler, Satiriker und Erbauungsschriftsteller in gleicher Weise hervorragend, versuchte sich frühzeitig auch im Drama. Sein übersprudelndes Lustspiel spanischen Kolorits „Ponce de Leon" (1801), in dem ein Wortwitz den andern erschlägt, erntete auf dem Burgtheater einen unverdienten schallenden Durchfall. Sein Singspiel „Die lustigen Musikanten", vom rheinischen Maskentreiben innerlich durchwärmt, schloß sich an Gozzis und Schillers Märchenstück „Turandot" an, aber es geriet zu verworren. Verschiedene eingestreute Lieder erinnern an den späteren Ton Eichendorffs. Brentanos größtes Stück, für die Bühne freilich ebensowenig wie die anderen geeignet, „Die Gründung Prags", be-

[1]) Cl. Brentano, Sämtliche Werke, herausgegeben von C. Schüddekopf. München 1909 f. 18 Bde.

handelt die sagenhafte Geschichte Libussas aus Böhmens Vorzeit, mehr episch als dramatisch, im ganzen mißlungen, in inzelnen Szenen von überwältigender Schönheit.

Immerhin war Brentano fürs Theater begabt, sein engster Genosse Achim von Arnim dagegen konnte lediglich im Prosaepos Hervorragendes leisten.[1]) Arnim plante eine Ausgabe alter deutscher Dramen. Sie kam nie zustande. Seine zahlreichen kleinen Stücke, Schattenspiele und Puppenspiele leiden an einem entsetzlichen Wirrwarr. Gryphius' „Cardenio und Celinde" bearbeitete Arnim in dem Drama „Halle und Jerusalem", so frei jedoch, „daß die alten Grundmauern vor den romantischen Fliederbüschen und Rosenhecken ganz verschwunden scheinen". Das zeitgenössische Studentenleben in Halle wird uns kulturhistorisch bedeutsam vorgeführt, der zweite schwächere Teil spielt im Orient. Von dramatischem Aufbau kann auch in diesem Werk Arnims keine Rede sein. Die tollsten Abenteuer stehen hier wie in den späteren u. a. ans Ritterschauspiel angelehnten Stücken an Stelle wahrscheinlicher Möglichkeiten. Wirkliches Leben suchen wir meistens vergeblich.

Eher noch Dramatiker war ein anderer christlich-deutscher Tischgenosse, der preußische „Major und Ritter" Friedrich Freiherr de la Motte-Fouqué.[2]) Mit sechs dramatischen Spielen trat er, von A. W. Schlegel eingeführt, unter dem Decknamen „Pellegrin" 1805 in die

---

[1]) M. Hartmann, Arnim als Dramatiker (Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte 24. Heft). Breslau 1911.

[2]) E. Hagemeister, Fouqué als Dramatiker. Greifswald 1905.

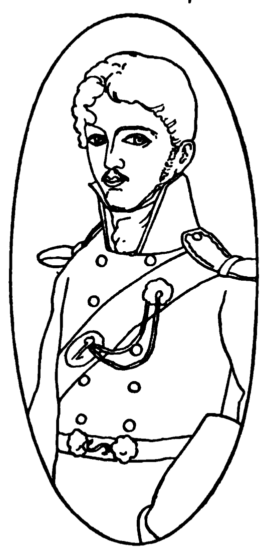
deutsche Literatur ein. 1810 ließ er die Trilogie „Der Held des Nordens" erscheinen, der alten Nibelungensage neues Leben einhauchend, ein Vorläufer Hebbels und Wagners. Indem er die nordische Fassung des Stoffes zugrunde legte, wirkte er auch aufs germanische Ausland. Der dänische Dramatiker Adam **Öhlenschläger**, der gleichzeitig in deutscher Sprache dichtete, fühlte sich durch Fouqué bestärkt, Stoff um Stoff der ihm naheliegenden altnordischen Geschichte zu entnehmen.[1]) Sein berühmtestes Bühnenwerk war allerdings ein Künstlerdrama aus dem Zeitalter der Renaissance „Coreggio". Öhlenschlägers übrige Stücke sind, wenigstens in Deutschland, heute vergessen, gleich den zahllosen Heldenspielen Fouqués, die dieser nach dem „Helden des Nordens" verfaßt hat.


Frhr. v. d. Motte-Fouqué

Ein Freiheitskämpfer wie Fouqué war auch Theodor **Körner** dessen tragischer Heldentod wohl dazu beigetragen haben mag, daß man nächst seinen Liedern, seinen von der damaligen Modeströmung beeinflußten Theaterstücken im Alexandriner, im Knittelvers und in Prosa reichen Bei-

[1]) A. Sergel, Öhlenschläger in seinen persönlichen Beziehungen zu Goethe, Tieck und Hebbel nebst einer Öhlenschläger-Bibliographie. Rostock 1907.

fall zollte, am meisten dem Trauerspiel „Zriny“, das ganz im Stil Schillers, ja selbst in Anlehnung an dessen Motive eine Partie der türkisch-ungarischen Kriegsgeschichte behandelt.[1] Weniger Pathos verwendet Körner in seinem historischen Drama „Rosamunde“, dessen Stoff er dem englischen Balladenschatz verdankt, und in dem schlichten Einakter „Joseph Heiderich oder deutsche Treue“ mit der wackeren Tendenz, das österreichische Kriegs- und Siegesjahr 1809 zu verherrlichen.



Theodor Körner

Körner stand im Dienste des Wiener Burgtheaters. Und er war nicht der einzige Dramatiker im damaligen Österreich. Außer dem großen Grillparzer, der mit der Romantik wenig gemein hat, sind hier eine Reihe kaum bedeutender Dichter zu nennen, das Brüderpaar Collin, Joh. Ludwig Deinhardstein, Joseph Christian von Zedlitz, Franz Castelli, Franz Ignaz von Holbein, Joseph Schreyvogel, Karoline Pichler, Johanna Weißenthurn.

Heinrich Josef Collin, beachtenswerter als sein ebenfalls durch dramatische Versuche bekannter Bruder Michael, folgte dem Dichter der „Jungfrau von Orleans“.

---

[1]) E. Zeiner, Körner als Dramatiker mit besonderer Berücksichtigung Schillerischen Einflusses. Stockerau 1900.

Zu seinem „Coriolan“ komponierte Beethoven ein Vorspiel; „Bianca della Porta“ behandelt den romantischen Ezzelinstoff, den später auch Eichendorff aufgegriffen hat. In dem patriotischen Römerdrama „Regulus“ dagegen steht Collin fast ganz auf dem Boden der von ihm mißverstandenen Klassiker. Deinhardstein verfolgte mit Öhlenschläger u. a. die moderne Richtung des Künstlerdramas. Sein „Hans Sachs“ wirkte auf Wagners „Meistersinger“ und darüber hinaus. Zedlitz erlebte mit seinem „Stern von Sevilla“ zweimal einen deutlichen Mißerfolg. Vor der Revolution war das Stück der Zensur als staatsgefährlich erschienen, nach 1848 galt es als servil. Die lyrischen Schönheiten überwiegen jedenfalls die dramatische Wirkungsfähigkeit. Dasselbe gilt auch von seinen übrigen Versuchen „Die Königin der Ehre“, „Zwei Nächte in Valladolid“ u. a. Auch in seinem Lustspiel „Kabinettsintriguen“ fällt ihm ein strenger Aufbau, eine feste Charakterzeichnung schwer. Castelli, der Begründer der niederösterreichischen Dialektdichtung, verriet in seinen Lust- und Trauerspielen keine Eigenart, am ehesten noch in seiner Parodie auf die Schicksalstragödie „Der Schicksalsstrumpf“. Auch Holbein, der Vorläufer Laubes als Burgtheaterdirektor, war nicht



Josef Collin

originell genug. Doch hat der einst beliebte und heute vergessene Mann seinen bleibenden Platz in der Theatergeschichte, weil er der erste war, der in Deutschland die Tantiemen für dramatische Dichter eingeführt hat. Schreyvogel, der Förderer Grillparzers, erwarb sich um die Wiederbelebung des spanischen Theaters Verdienste, die länger Geltung hatten als seine eigenen dramatischen Schöpfungen. Unter den weiblichen Dramatikern erfreute sich die Pichler, eigentlich bloß Romanschriftstellerin, eines weitverbreiteten Namens. Auf dem Theater wandelte sie völlig in den Bahnen des patriotischen Ritterdramas, das befreite Deutschland, die Hohenstaufen und Habsburger verherrlichend. Weißenthurn, eine schwächliche Epigonin Ifflands, reizte die Tränendrüsen des zeitgenössischen Publikums. Erst Charlotte Birch-Pfeiffer, ihre ähnlich rührselige Erbin, konnte sie vom Spielplan der Bühnen verdrängen. Mehr oder minder geschickte Theatermache eignet beiden, literarische Bedeutung hat keine.

Eine andere übersentimentale Modegröße wird aber vielleicht mit Unrecht heutzutage verspottet. Gewiß ist das österreichische Allerseelenstück „Der Müller und sein Kind" des Schlesiers Ernst Raupach kein hervorragendes Drama. Doch birgt es Bühneneffekte in Menge und zeugt von volkstümlicher Begabung des Verfassers. Wäre Raupach nicht zum Vielschreiber ausgeartet, hätte er nicht die Tollkühnheit besessen, vierundzwanzig Hohenstaufenstücke auf einmal zu schreiben, wir wären vielleicht um einen guten Dramatiker reicher. 1828 gelang es ihm, seine Tragödie „Der Nibelungen-Hort" auf die

Bühne zu bringen, wodurch er auf Hebbel unmittelbar wirkte.

In der historischen Tragödie versuchten sich schließlich die lyrisch gestimmten Spätromantiker Julius Mosen und Franz Kugler, der Freund Eichendorffs. Mosen war ein feiner Charakterzeichner. Sein „Cola Rienzi“ weist manche Vorzüge auf. Besser noch gelang ihm sein „Herzog Bernhard von Weimar“. Kugler wieder hat u. a. den Untergang des deutschen Ordens in Preußen dramatisiert und das Stück nach dem Haupthelden „Hans v. Baisen“ betitelt. Wie Raupach und Mosen ist er ein durchaus deutschnationaler Dichter. Aber während ihre Werke fast ausnahmslos auf der Bühne verschollen sind, erfreuen sich die romantischen Schöpfungen ihrer weniger bedeutenden Zeitgenossen Friedrich Kind und Pius Alexander Wolff auch heute noch großer Beliebtheit. Kinds spukhafter „Freischütz“ und Wolffs Zigeunerstück „Preziosa“ sind freilich nur durch Karl Maria von Webers Musik unsterblich geworden. Albert Lortzing schuf sich seine Textbücher selber. „Undine“, „Zar und Zimmermann“ und „Der Waffenschmied“ stehen daher auch in der Literaturgeschichte.

An der Wiege des ernsten Dramas im romantischen Zeitalter ist Tieck gestanden, bei der Besprechung des heiteren Genres müssen wir gleichfalls von ihm ausgehen. Tieck eigentlich hat die Literaturkomödie begründet und damit die romantische Satire in dramatischer Form eingeleitet. Sein „Ritter Blaubart“ vermischt das Märchenhafte mit dem Satirischen und bringt nach Shakespeares Vorgang das Drama im Drama zur Gel-

tung, indem sich auf einmal die Personen des Stücks ins Publikum verwandeln, das einem neuen Theaterstück beiwohnt. Die Bühne ironisiert sich selbst. Die Märchenkomödie „Der gestiefelte Kater“ ist gleichfalls reich an literarischen Anspielungen. Am ausgelassensten



Joseph von Eichendorff



August von Platen

jedoch karikiert „Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack“ (1797) die Kultur seiner Zeit. „Die verkehrte Welt“ und „Leben und Tod des kleinen Rotkäppchens“ kämpfen in ihrer Weise satirisch gegen den mächtigsten Feind der Romantik, die Aufklärung.

Als der Graf August von Platen-Hallermünde seine meist ihr Ziel erreichenden Pfeile in dramatischer Form verschoß, hatte sich der Schauplatz der Literatur

wesentlich verändert.[1]) Die Romantik herrschte unumschränkt. Nach seiner venezianischen Reise 1824 suchte Platen gewaltsam mit der modernen Richtung zu brechen. Aber gerade bei seinem stärksten Vorstoß, in dem aristophanischen Lustspiel „Der romantische Ödipus", bediente er sich echt romantischer Mittel. Tieck freilich hatte für seine Ausfälle die Prosa benutzt, Platen wählte in seinen dramatischen Satiren strenge metrische Formen. „Der romantische Ödipus" verspottet vor allem Immermann, den Typus des romantischen Bühnendichters, als „Nimmermann", ein Fehlgriff, der von Heine übertrieben gegeißelt wurde. In „der verhängnisvollen Gabel" wieder macht sich der Dichter besonders über die Schicksalstragödie lustig.

Ein wirkungsvoller, leider zu spät erst entdeckter Satiriker ist auch Joseph Freiherr von Eichendorff.[2]) Seine Literaturkomödien „Meierbeths Glück und Ende" wider den Shakespeare-Verderber Meier, die Anglomanie und andere kulturelle Zeitgebrechen, sowie „Krieg den Philistern" gerieten über seinen wundervollen Liedern fast ganz in Vergessenheit. Und ein in Eichendorffs Nachlaß entdecktes Stück „Inkognito" hielt man bis auf

---

[1]) Platen, Sämtliche Werke, herausgegeben von M. Koch und E. Petzet. Leipzig 1909, 12 Bde. — R. Schlösser, Platen. München 1911 u. 1913. 2 Bde.

[2]) Eichendorff, Sämtliche Werke, herausgegeben von W. Kosch und A. Sauer. Regensburg 1908 ff. 20 Bde. — J. Erdmann, Eichendorffs hist. Trauerspiele. Halle 1908. H. Häusle, Eichendorffs Puppenspiel „Das Incognito" (Deutsche Quellen und Studien 6. Heft). Regensburg 1911.

Hugo Häusles wertvolle Feststellung für ein harmloses Puppenspiel. Indes bildet „Inkognito“ die glänzendste politisch-literarische Satire auf das Zeitalter Friedrich Wilhelms IV. von Preußen. Der König des Puppenspiels ist Friedrich Wilhelm selbst. Tieck, Rückert, ja selbst Rothschild treten in Verkleidungen auf. Das Stück gehört zu den bedeutendsten Satiren des ganzen Zeitraums.

In Norddeutschland blühte das heitere Genre überhaupt. Der Brandenburger Julius von Voß verfaßte Lustspiele, Possen- und Marionettenspiele, „Farcen der Zeit“. Der Sachse August Mahlmann schrieb eine köstliche Parodie: „Herodes von Betlehem oder der triumphierende Viertelmeister, ein Schau-, Trauer- und Tränenspiel in drei Aufzügen“, als Gegenstück zu den viel beweinten „Hussiten vor Naumburg“ von Kotzebue, vor ihm bereits hatte Brentano in „Gustav Wasa“ gleichfalls Kotzebue verspottet, und A. W. Schlegel in „Kotzebues Rettung oder der tugendhafte Verbannte“ eine witzige Antwort auf Kotzebues Literatursatire „Der hyperboräische Esel“ gegeben. Ludwig Robert, ein Berliner Jude, dichtete „Die Überbildeten“ nach Molières Précieuses ridicules, eine Satire auf die neuesten Torheiten mit Ausfällen auf die romantische Schule; besonders wurden darin die neue Sonettform und die Assonanzen in Fr. Schlegels „Alarkos“ lächerlich gemacht. Fr. W. Gubitz aus Leipzig, ein Meister des deutschen Holzschnitts, Herausgeber der seinerzeit berühmten Zeitschrift „Der Gesellschafter“ in Berlin, Karl Schall, der ähnlich journalistisch in Breslau tätig war und dessen Landsmann Karl Wilhelm Salice-Contessa, ebenso

der schon genannte Schlesier Raupach versuchten sich alle mit mehr oder minder großem Erfolg im Lustspiel.

Eine andere Heimstatt für das heitere Genre bildete Österreich, vor allem Wien. Doch pflegte man hier fast ausschließlich das Volksstück, nicht das feinere Lustspiel; auch die Satire blühte da nicht in der Form der norddeutschen Literaturkomödie, die in Christian Grabbes Lustspiel „Scherz, Satire und Ironie und tiefere Bedeutung" (1822) ihren Gipfel erreicht hatte.[1]) Sie war von Tieck ausgegangen und kehrte nun zu einem Jünger Tiecks zurück. Grabbe verband den Stürmer und Dränger mit dem Romantiker in seinem zwiespältigen Charakter. Seine genial aufgefaßten dramatischen Pläne steigerte er bei der Ausführung ins Ungeheuerliche. Dramatische Komposition kannte Grabbe nicht, am ehesten noch in dem sonst grandiosen Stück „Don Juan und Faust" (1829), worin er die beiden „Dioskuren des höllischen Lichts" einander gegenüberstellt, typisch für den Dualismus von Diesseits und Jenseits, von romanischer und germanischer Welt. Die sagenhafte Überlieferung ist in der Fausthandlung treulich gewahrt. Der Blankvers verleiht dem Drama eine strengere metrische Form. Grabbes Hohenstaufenstücke, noch mehr aber seine Tragödien „Napoleon oder die hundert Tage" (1833), „Hannibal" (1835) und „die Hermannsschlacht" (gedruckt 1838) enthalten gewaltige Schlachtengemälde, die trotz ihrer Un-

---

[1]) Grabbe, Sämtl. Werke in 6 Bdn. Herausg. von O. Nieten. Leipzig 1908. — O. Nieten, Grabbe (Schriften der literarhist. Gesellschaft Bonn 4. Bd.) Dortmund 1908.

aufführbarkeit durch ihr glänzendes Panorama die Sinne des Lesers aufs höchste fesseln. Mag er vielleicht grotesk wirken, undichterisch wirkt Grabbe nie. Allein indem er, der geistig in hohem Grad Abnormale, alle theatralischen Effekte auf die Spitze treibt, versprüht sein verzehrendes Feuer Raketen gleich für immer in den Lüften.

Grabbes Freund, Karl Lebrecht Immermann, gleichfalls Niedersachse, charakterisiert sich selbst in seinem Roman „Münchhausen“, indem er „den bekannten Schriftsteller Immermann“ mit den Worten einführt: „Es war ein breitschultriger, untersetzter Mann, der seinen Wanderstock bei jedem Schritte mit Energie auf die Erde stieß. Er besaß eine große Nase, eine markierte Stirn, deren Protuberanzen jedoch mehr Charakter als Talent anzeigten, und einen fein gespaltenen Mund, um den sich ironische Falten wie junge, spielende Schlangen gelagert hatten, die jedoch nicht zu den giftigen gehören .... Nicht allein in dem Antlitze dieses Mannes, sondern überhaupt in seinem ganzen Wesen war eine eigene Mischung von Stärke, selbst Schroffheit, mit Weichheit, die hin und wieder ins Weichliche überging, sichtbar“. So könnte man auch den Dramatiker charakterisieren.[1]) Heine verehrte den ganzen Immermann hoch, und in der Tat, wenn es einem gelang, einen „Faust“ nach Goethe zu schreiben, so gelang es ihm. Sein „Merlin“ (1832) erscheint gewiß niemandem als bühnenfähig, allein er versinnbildlicht großartig den ewigen Kampf zwischen

---

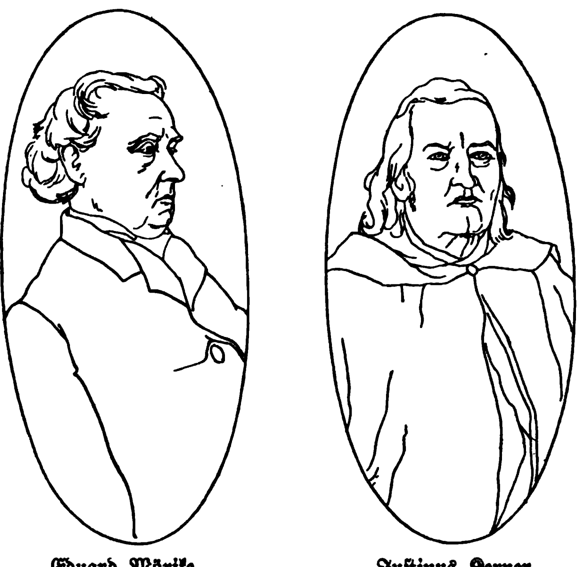
[1]) W. Deetjen, Immermanns Jugenddramen. Leipzig 1904; Kaiser Friedrich II. Berlin 1901. A. Lesson, Immermanns Alexis. Gotha 1904.

Erde und Himmelreich, zwischen Wirklichkeit und Ideal. In der Trilogie „Alexis“ (1832) erblicken wir Peter, den großen Reußenherrscher, und seine Zeit, lebensvoll, menschlich ergreifend; sie bildet mehr eine Familientragödie als ein Geschichtsbild. Die mondbeglänzte Zaubernacht der Tieckschen Romantik leuchtet vor allem in Immermanns Hohenstaufenstück „Friedrich II.“, während er mit dem „Trauerspiel in Tirol“ (1828), später umgearbeitet und „Andreas Hofer“ betitelt, den nationalen und freiheitlichen Gehalt der jüngsten Vergangenheit ausschöpfen wollte. Aber die Tiroler Bauern und ihre Feinde sprechen einen zu schönen Blankvers, als daß wir an die Wirklichkeit dieser Menschen glauben könnten.

Immermann war wenigstens Dramatiker, als Leiter eines Schauspielhauses stand er der Bühne auch unmittelbar nahe, sein Jünger Heine dagegen, hervorragend als berückender Lyriker und anziehender Prosaschriftsteller, versagte in seinen dramatischen Jugendversuchen gänzlich. Auch die andern bedeutenden Lyriker der romantischen Nachblüte, Eichendorff an der Spitze, konnten auf dem Theater keine Erfolge erringen. Eichendorffs preußische Heldentragödie „Der letzte Ritter von Marienburg“, aber auch sein mit kräftigeren Strichen gezeichneter „Ezzelin von Romano“ steht ganz in dem Bann Shakespeares, nur sind die Gestalten weicher, zerfließender, die Reden wortreicher, lyrischer, die Handlung läßt häufig den inneren Zusammenhang vermissen. Eher noch kann Eichendorffs Lustspiel „Die Freier“ den Ansprüchen der Bühne genügen. Ludwig Uhlands Schauspiele „Ernst, Herzog von Schwaben“, und „Ludwig der

Bayer" hatten trotz ähnlicher poetischer Einzelschönheiten kein besseres Los.[1])

Justinus Kerners eigenartige Schattenspiele setzten sich ein ganz anderes Ziel, ebenso Eduard Mörikes reizvolle Phantasmagorie „Der letzte König von Orplid",



Eduard Mörike Justinus Kerner

die wir im „Maler Nolten" finden. Das romantische Schattentheater ist eine Zeitlang aus der Mode gekommen. Wird es, verschiedene Anzeichen deuten darauf hin, wieder zur beliebten Hausunterhaltung werden, dann werden auch Kerner und Mörike auf diesem Theater für sich ihre fröhliche Auferstehung feiern.

---

[1]) A. v. Keller, Uhland als Dramatiker, Stuttgart 1877.

Mit den Schwaben in enger Fühlung stand der Deutsch-Ungar Nikolaus Lenau, ebenfalls vorwiegend Lyriker. Trotz der dramatischen Form, die er in seinen epischen Dichtungen „Faust" und „Don Juan" öfter wählte, sind diese tiefsinnigen, von Goethe beeinflußten Werke keine Dramen.



Nikolaus Lenau

Als ein liebenswürdiger Versuch im Prosalustspiel mag der Einakter „Perdu" der größten deutschen Lieder und Balladendichterin Annette von Droste-Hülshoff gelten. Ihre Jambentragödie „Bertha", eine Jugenddichtung, blieb Bruchstück.

Shakespeares Geist beherrschte das Zeitalter der Romantik in der Theorie. Aber nur wenige Früchte von Ewigkeitswert wollten reifen. Da glaubte Grabbe seine Stimme gegen Shakespeare erheben zu müssen.[1]) In einer Schrift über „Shakespeareomanie" (1827) lehnte Grabbe die unbedingten Verehrer und Nachahmer des großen Briten ebenso unbedingt ab: „Das deutsche Volk will möglichste Einfachheit und Klarheit in Wort, Form und Handlung, es will in der Tragödie eine ungestörte

[1]) vgl. A. Perger, System der dramatischen Technik, mit besonderer Untersuchung von Grabbes Dramen. Berlin 1910.

Begeisterung fühlen, es will treue und tiefe Empfindung finden, es will ein nationales und zugleich echt dramatisches historisches Schauspiel, es will auf der Bühne das Ideal erblicken, welches im Leben sich überall nur ahnen läßt, es will keine englischen, es will deutsche Charaktere, es will eine kräftige Sprache und einen guten Versbau, und in der Komik verlangt es nicht sonderbare Wendungen und Witze, welche außer der Form des Ausdrucks nichts Witziges an sich haben, sondern es verlangt gesunden Menschenverstand, jedesmal blitzartig einschlagenden Witz, poetische und moralische Kraft". Schiller sei, so meinte Grabbe, derjenige Dichter, der diesen Anforderungen am meisten entspräche. Schiller steht so am Ausgang dieser Zeilen, nachdem er uns bereits am Eingang begegnet ist.

Wenn wir die Gesamtentwicklung des romantischen Dramas in den einzelnen deutschen Landschaften und Stammesgebieten ins Auge fassen, so fällt uns der große Anteil des aufstrebenden Nordens darin auf. Werner ist im Stammland Preußens heimisch, Kleist kommt aus der Mark, Tieck ebenfalls, die Brüder Schlegel, Grabbe, Immermann, sie alle sind Niedersachsen. Die literarischen Hauptstädte heißen Berlin und Jena. Immer mehr weicht der Süden vor dem Norden zurück, aber er zieht ihn auch wieder an, Werner und Fr. Schlegel enden in Wien. Der Norden führt die Politik der deutschen Zukunft herauf und damit auch ein großes Stück deutscher Kultur. Die oberdeutschen Stämme, die in früheren Jahrhunderten das Theater beherrscht hatten, verstummen vorläufig immer mehr und mehr. Im Zeitalter der

Romantik steigen im Süden eigentlich nur zwei Sterne am Theaterhimmel empor, Grillparzer und Raimund an der Donau.



Annette von Droste-Hülshoff



3.

Grillparzer und die klassischen Epigonen



Franz Grillparzer

Den Vormärz in der deutschen Literatur charakterisiert der Gegensatz von Zeitdichtung und Ewigkeitsdichtung, von politischer und unpolitischer Poesie, von Tendenz und Tendenzlosigkeit. Die Grenzen sind nicht immer leicht zu ziehen. Aber vorwiegend das junge Deutschland stellt die Zeitdichter dar, die Ewigkeitsdichter dagegen gehören zur Nachblüte der Romantik. Heine, das Haupt der Jungdeutschen, steht zur Hälfte noch in ihrem Lager. Das Unsterbliche an ihm ist romantisch. Die politischen Satiren haben bald nur noch historisches Interesse. Freilich zu seiner Zeit erregten sie allgemeine Beachtung und machten ihren Verfasser erst recht berühmt, während Mörike, Droste-Hülshoff, Stifter, die weltabgewandten Dichter der häuslichen Heimlichkeit, der Heide und des Waldes, scheinbar spurlos verloren gingen und erst bei kommenden Geschlechtern zu vollen Ehren kamen. Die Freiheitsgesänge eines Anastasius Grün empfindet die Gegenwart als phrasenhaft, Gutzkows Dramen als veraltet, und vollends die Romane von Mundt liest heute niemand mehr. Auch eigentlich unpolitische Dichter haben sich zeitweilig verleiten lassen, in die Politik des Tages einzugreifen, so Eichendorff, so Uhland. Immergrüne Lorbeerkränze sind ihnen deshalb nicht zuteil geworden. Und wer schließlich begeistert sich jetzt noch an der antiliberalen „Amaranth“ von Redwitz?

Gewiß, das Feldgeschrei: Hie Freiheit — hie Autorität! hallt in unseren Tagen nicht weniger leidenschaftlich wieder als damals, noch immer gelten Thron und Altar auf der einen Seite als Hemmnisse einer freien Entwicklung, auf der andern als bedrohte Grundpfeiler der menschlichen

Gesellschaft, aber die Stellung des Problems hat sich verändert, auch die Begriffe selbst sind nicht die gleichen. Und so sagen uns jene Stimmen wenig oder nichts mehr. Wir lauschen lieber den Tendenzschriftstellern unter unsern Zeitgenossen. Sie schaffen oft wie ihre Vorfahren an einem heiligen Werk, sie nehmen unmittelbarsten Anteil am Kulturkampf der Menschheit als Vorkämpfer, Apostel und Propheten. Aber sie sterben dahin und sind vergessen, wenn ihre Zeit um ist. Und nur ab und zu gelingt es einem Genius, der das Kämpfen und Ringen seiner Umwelt in eigener Seele miterlebt, der nicht achtlos sich in seine Traumwelt zurückzieht, sondern persönlich Stellung nimmt zu den Fragen des öffentlichen Lebens, diesen eine Fassung zu geben, die Dauerwert hat. Das Tun und Treiben der Gegenwart erscheint dann gleichsam in eine höhere Sphäre erhoben, verständlich geworden für Menschen aller Zeiten und Völker. Ein solcher Dichter der Zeit und Ewigkeit zugleich ist Franz Grillparzer. Er nahm die Tendenzen seiner Zeit ganz in sich auf, ohne ihnen blindlings nachzugeben, er schloß sich keiner Partei an, ohne jedoch in der bloßen Natur oder gar in Märchenlanden sein Heil zu suchen. An witzigen Epigrammen voll schäffster Eigenart ließ er seinem Zorn über das Metternichsche Polizeisystem freien Lauf. Aber aus ihnen spricht noch nicht der unsterbliche Dichter der Freiheit. Auch Grillparzers Sinngedichte gehören zur Tendenzdichtung, auch sie wären vergessen, wenn er den Befreiungskampf Mitteleuropas 1848 nicht losgelöst von modernen Klerikalen, Bureaukraten und Feudalen in seinen Dramen widergespiegelt hätte, deren Handlung, in mehr reinen,

mehr ursprünglichen Zeiten vor unsern Augen abgewickelt wird.

In Grillparzer ist Österreich Fleisch geworden; Österreich, das alte, das glückliche, das unglückliche, Österreich, das deutsche; Österreich mit seinem rasch entzündbaren Enthusiasmus, mit seiner ebenso schnell entfesselten Leidenschaft zu kritisieren, zu nörgeln, zur „raunzen", wie der Dialektausdruck lautet; Österreich, das vom Adel beherrschte, religiös, wirtschaftlich und national zerrissene Reich, das dennoch kampfesfroh in die Zukunft blickt; Österreich endlich mit seiner ganzen ruhmreichen Geschichte. So sehr wurzelt Grillparzer in seiner Heimaterde, daß er sagen konnte: „Ich bin kein Deutscher, sondern ein Österreicher, vor allem ein Wiener". In Wien wurde er am 15. Januar 1791 geboren, in Wien starb er sechs Tage nach Vollendung seines 81. Lebensjahres. Ein paar Reisen ausgenommen, blieb er immer in dieser Stadt, sie war ihm alles, und nach seinem Tode zeigte sich, daß auch er ihr alles war.



Heinrich Heine

Auf der einen Seite trotzige österreichische Bauern, auf der anderen gebildete musikliebende Wiener Bürger, der Rationalismus des Josefinischen Zeitalters und die Gemütswärme und Phantasiefülle der an der Donau

heimischen Geister- und Feenmärchen: auf Grillparzers Wesen, Denk- und Dichtweise haben alle allmächtig eingewirkt. Calderon und die Griechen standen an der Wiege seiner künstlerischen Entwicklung. Er las die antiken Dramatiker im Urtext. Er studierte sie nicht nur, er schwärmte für sie. Die klassische Formvollendung seiner Schöpfungen verdankte er ihnen.

Persönlich konnte sich Grillparzer vor der Welt verschließen, als Dichter aber stand er mitten in ihr. Die große Zeit von Napoleons Aufstieg bis Metternichs Ende lieferte ihm Anregungen, Charaktere, Stoffe genug. Er war ein starker Politiker im Herzen und am Schreibtisch in seinen Epigrammen. Seine Dramen jedoch atmen alle einen zeitlosen Geist. Verklärt, erhoben, verewigt erscheinen verschiedene Führer und Ereignisse seiner Zeit in den Tragödien, die er für die Ewigkeit schrieb. Seine unglückliche lebenslange Liebe, die ihn mit Kathi Fröhlich immer wieder verband, die ihn von ihr immer wieder trennte, schlug dennoch zu seinem Heile aus. Der Schöpfer der schönsten dramatischen Frauengestalten in der deutschen Literatur kannte das Weib, „himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt". Ein eckiger, mürrischer, vergrämter Hagestolz, so beschloß er sein Dasein, im innersten bis ans Ende voll mimosenhafter Empfindsamkeit, ein Kleinbürger zum Schein, ein Weltbürger in der Tat.[1])

---

[1]) Grillparzer, Sämtliche Werke, herausgegeben von A. Sauer, Wien 1910 ff. 25 Bde. — J. Volkelt, Grillparzer als Dichter des Tragischen. Nördlingen 1888; E. Reich, Grillparzers Dramen, Dresden u. Leipzig 1894; A. Lichtenfeld, Grillparzer-Studien, Wien 1886; O. E. Lessing, Grillparzer nnd das neue Drama, München 1905; J. Schwering, Grillparzers

Grillparzer steht in der Literaturgeschichte auf einem ganz besonderen Blatt. Er ist weder Nachfahr der Romantik, noch Gesinnungsgenosse der Jungdeutschen. Am ehesten schließt er sich den Klassikern an, allein er ahmt sie nicht nach. Er ist der erste moderne Dramatiker, der nicht protestantischem Erdreich entsprossen ist. Er fühlt sich stolz als liberaler Österreicher.

Grillparzers bester Kenner, August Sauer, erblickt noch mehr in ihm: Schon lange bevor die Staatsmänner Österreichs darüber im klaren waren, hatte Grillparzer in der Nationalitätenfrage das eigentliche Problem der österreichischen Geschichte erkannt. Niemand hat die Tschechen und Madjaren richtiger und treffender charakterisiert als er. Dabei ist sein Schicksal typisch für mehrere Generationen von Österreichern vor ihm und nach ihm.

In der „Libussa" steht ein Wort, durch das Grillparzers eigenes Wesen gut getroffen wird: „Zuletzt sagt er doch ja, und wär's aus Überdruß". Und wieder in der „Libussa": „Das Schwerste dieser Welt ist der Entschluß", und im „Bruderzwist": „Nichts teurer ist hier Lands als der Entschluß". Die österreichische Vergangenheit bis in die letzten Tage erweist die fast programmatische Bedeutung dieser Worte für des Dichters Vaterland. Er seufzte, aber blieb sich selber treu. Der Druck der Geister lähmte ihn gleichfalls nicht, wenn er sich auch verbittert in seinem späteren Leben ganz in seine Klause zurückzog. „Ein öster-

---

hellenische Trauerspiele auf ihre literarischen Quellen und Vorbilder geprüft, Paderborn 1891; A. Farinelli, Grillparzer und Lope de Vega, Berlin 1894; St. Hock, Grillparzers „Traum ein Leben", Stuttgart 1904.

reichischer Dichter sollte höher gehalten werden als jeder andere. Wer unter solchen Umständen den Mut nicht ganz verliert, ist wahrhaft eine Art Held.“ So schreibt er selbst einmal. Sein österreichischer Patriotismus war trotzdem grenzenlos. Grillparzer rühmte sich dessen, nie eine Zeile außerhalb Österreichs veröffentlicht zu haben. Er entwickelte sich ebenso bodenständig wie seine ganze Dramatik, die in der Wiener Volksbühne wurzelt.

Der Fluch der Schicksalstragödie, jener unseligen Modedichtung, die mit blutigen Dolchen, düsteren Träumen, grausigen Prophezeiungen, verwunschenen Ahnen und ähnlichen Ausgeburten einer krankhaften Phantasie auf der Bühne vor hundert Jahren hausieren ging, der Fluch der Schicksalstragödie lastete lange auch auf Grillparzers Lebenswerk. Als der Dichter der „Ahnfrau“ wurde er bis in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts von allen Literarhistorikern und Rezensenten aufgefaßt. Und selbst ein so ausgezeichneter Gelehrter wie Cholevius kennt 1856 von Grillparzer außer der „Ahnfrau“ nur noch „Sappho“ und „Das goldene Vließ“. „Sappho“ kann er zwar nicht, wie ein anderer namhafter Schriftsteller, „mit ein paar harten Worten zum Feuer verdammen“, doch sagt auch er dem Stück unbedeutende Charaktere und unsichere Führung der Handlung nach. Den Schluß des „Goldenen Vließes“ findet er gar zu matt. Die anderen Stücke Grillparzers erwähnt er nicht einmal mit Namen.

Erst Laube entdeckte den Verschollenen, freilich „zu spät“ für den Lebenden. Aber seit Laube kam Grillparzers Siegeszug zu keinem Ende. In Norddeutschland

wurde er zum Lieblingsdramatiker. In Frankreich und Schweden, ja selbst in Amerika wurde derjenige heimisch, von dem ein Byron sagen konnte: „Der Name Grillparzer ist schwer auszusprechen und doch wird ihn die Nachwelt auswendig lernen müssen“.

Sein erstes beachtenswertes Jugendwerk, das fünfaktige Trauerspiel „Blanka von Kastilien“, schuf Grillparzer in der Zeit vom Frühling 1808 bis Ende 1809, also mit 18 Jahren. Fünf Fassungen besitzen wir von ihm, Beweis genug für die Gründlichkeit und den Ernst, mit denen der junge Dichter zur Bühne strebte. Der Stoff selbst gehört zu den beliebtesten der Poeten und Historiker. Nicht bloß in spanischen Chroniken, Romanzen und Dramen begegnet uns die Schreckgestalt Pedro des Grausamen und die rührende Figur der Blanka von Bourbon aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, sondern auch sonst bei Mérimée, Dumas, Heine und darüber hinaus. Aus einem großen englischen Geschichtswerk schöpfte der junge Vielleser die packende Handlung, den eigentlichen Keim der Tragödie fand er jedoch bei Voltaire, der überhaupt auf ihn einen großen Einfluß ausgeübt hat. Daneben mag er noch Spaldings anonym erschienene Schrift „Peter der Grausame“ (Berlin 1797) benutzt haben. Gleichwohl beschäftigten ihn mehr die Charaktere und der Stoff an sich als das historische und geographische Milieu. Das Familiendrama, in dem die Liebe eine besonders große Rolle spielt, wurde so zu einem Geschichtsdrama. Die Bühnenfähigkeit fehlte gleichfalls. Erst mit der „Ahnfrau“ tritt Grillparzer aus dem Theater der Phantasie auf die wirkliche Bühne.

„Wie im Fieber, als ob ihm ein anderer die Verse in die ‚Feder diktiert hätte‘, schrieb er 1816 die ‚Ahnfrau‘ in wenigen Wochen nieder.“ Sein Gönner, der kenntnis- und einflußreiche Bühnenpraktiker Schreyvogel verbesserte die „Ur-Ahnfrau“. Und erst in einer vierten Fassung fand sie, vom Publikum mit tosendem Beifall begrüßt, ihre Aufführung im Theater.

Grillparzer wandelt zunächst noch ganz in den Bahnen der romantischen Schicksalstragiker. Sogar das damals zeitgemäße, den Spaniern entlehnte Versmaß (vier hauptbetonte Silben in der Verszeile, fallender Rhythmus) wandte er an, während in fast allen späteren Stücken der seit Lessings „Nathan“ übliche Blankvers dem Inhalt seine klassische Form verleiht. Eine französische Räubergeschichte und wahrscheinlich ein böhmischer Schauer- und Gespensterroman bilden die Quellen der „Ahnfrau“. Sicherlich hat auch die bekannte Sage von der Weißen Frau ein weiteres Vorbild abgegeben. Aber wie viele andere Einflüsse können wir nur im allgemeinen bestimmen? Das Wiener Zauberstück seiner Zeit spielt dabei keine geringe Rolle.

Es ist bezeichnend für Grillparzer, daß er sich durch den Erfolg der „Ahnfrau“ nicht blenden ließ, daß er die Geld und Ruhm verheißende Richtung aufgab und gleich mit seinem nächsten Stück, mit „Sappho“, in die Bahnen der Klassiker, vor allem Goethes einlenkte. „Da immer von Räubern, Gespenstern und Knalleffekten die Rede war, beschloß ich bei einem zweiten Drama, wenn es je zu einem zweiten kommen sollte, den möglichst einfachsten Stoff zu wählen, um mir und der Welt zu

zeigen, daß ich durch die bloße Macht der Poesie Wirkungen hervorzubringen imstande sei."

Ohne eigentliche Quellenstudien ging Grillparzer ans Werk. Die Antike, wie er sie aus Wielands Romanen kannte und wie sie ihm aus den alten Schriftstellern vertraut war, suchte er freudigen Herzens auf. In der Sprache und in den Motiven der „Sappho" finden wir die stärksten Beziehungen zu Wielands „Agathon" und „Aristipp".

Ein großes Problem enthüllt sich uns in der denkbar einfachsten Handlung, auf der denkbar einfachsten Szene, die sich vom Anfang bis zum Ende gleich bleibt: das von der Einsamkeit des Künstlers, der nur der Kunst verlobt sein darf.

Die Heldin des Stücks, die gefeierte Dichterin, der Ruhm Griechenlands, erkennt zu spät, daß sie, dem Ideal und nicht dem Leben geweiht, auf irdische Liebe keinen Anspruch hat. Sie gibt sich selbst den Tod, um alles zu entwirren, was sie in einer heißen Stunde Unverstand ins Werk gesetzt.

„Es ist — verwelkt
Der Lorbeer und das Saitenspiel verklungen!
Es war auf Erden ihre Heimat nicht.
Sie ist zurückgekehret zu den Ihren."

Mit diesem kurzen Nachruf eines Getreuen klingt die erschütternde Liebestragödie aus, die, was Schönheit der Sprache anbelangt, mit Goethes „Tasso" wetteifert, ihn an dramatischer Bewegung und Wirkung jedoch übertrifft. „Tasso" ist eine Dichtung für den Vortragstisch, „Sappho" ein Drama für die Bühne.

Die antiken Stimmen und Gestalten, die vor allem seit dem ersten Plan der „Sappho" in Grillparzers Phantasie sich eingenistet hatten, ließen ihn so rasch nicht los. In der großen Trilogie „Das goldene Vließ" gelang es ihm noch besser, den Ansprüchen der Bühne gerecht zu werden. Die Fabel der Argonautensage, die er hier zu behandeln unternahm, ist verwickelt genug, mit der einfachen Handlung der „Sappho" gar nicht zu vergleichen. Auf der Suche nach seinem ureigensten Wesen, gedachte Grillparzer in diesem Werk die romantische Stilgattung der „Ahnfrau" mit der abgeklärt-klassischen seiner letzten Dichtung zu vereinen. Dem Vorspiel „Der Gastfreund" folgen die beiden fünfaktigen Hauptteile der Trilogie: „Die Argonauten" und „Medea". Der Gegensatz von Natur und Kultur findet im Verhältnis Medeas zu Jason konkrete Form. Das naive Naturkind Medea wird, verlassen, zum blutrünstigen Weib, zur Megäre. Jason dagegen, der von der griechischen Kultur beleckte, innerliche Schwächling, kann seines Lebens gleichfalls nicht froh werden. Ein tief pessimistischer Zug durchweht das Trauerspiel. Und Jasons Bekenntnis könnte das Motto des ganzen Werkes sein:

„Es ist des Unglücks eigentlichstes Unglück,
Daß selten sich ein Mensch drin rein bewahrt,
Hier gilt's zu lenken, dort zu biegen, beugen,
Hier rückt das Recht ein Haar und dort ein Gran,
Und an dem Ziel der Bahn steht man ein andrer,
Als der man war, da man den Lauf begann".

Grillparzers erstes Meisterwerk ist entschieden „König Ottokars Glück und Ende" (1825). In den früheren Stücken, selbst im „Goldenen Vließ" steht er noch zu sehr

unter fremdem Einfluß, über das individualistische Charakterdrama Schillers ist er noch nicht hinausgekommen. Jetzt aber in diesem großen vaterländischen Trauerspiel, das ihn an der Wiege des Habsburgerreichs Halt machen läßt, hat er sich selbst gefunden. Überwunden erscheinen Melancholie und Pessimismus, freudige Weltbejahung grüßt uns aus dem Werk entgegen, obwohl es eine Tragödie ist. Ottokar, der Sonnenkönig von Böhmen, fällt, aber die habsburgische Dynastie wird begründet Eine morsche alte Zeit nimmt Abschied, eine neue jugendstarke hebt an.

Das vielsprachige Österreich taucht in diesem Drama zum ersten Mal in seiner weltgeschichtlichen Bedeutung auf. In dem Morgenrot des 13. Jahrhunderts schauen wir bereits seine Zukunft. Bismarcks Dreibund erscheint in Ottokar von Hornecks Rede prophetisch angedeutet:

„O gutes Kind, o Vaterland! Inmitten
Dem Kind Italien und dem Manne Deutschland
Liegst du, der wangenrote Jüngling, da . . .“

In Rudolf von Habsburg hat der Dichter vielfach den Erzherzog Karl, den Sieger von Aspern, gezeichnet. Die Gestalt des Hauptshelden aber erinnert mehr als einmal an Grillparzers größten Zeitgenossen, an Napoleon. In des Dichters „Selbstbiographie“ lesen wir darüber: „Das Schicksal Napoleons war damals neu und in jedermanns Gedächtnis. Ich hatte mit beinahe ausschließlicher Begierde alles gelesen, was über den außerordentlichen Mann von ihm selbst und von anderen geschrieben worden war. Es tat mir leid, daß das weite Auseinanderliegen der entscheidenden Momente

nicht allein für jetzt, sondern wohl auch für die Zukunft eine poetische Behandlung dieser Ereignisse unmöglich macht. Indem ich, von diesen Eindrücken voll, meine sonstigen historischen Erinnerungen durchmusterte, fiel mir eine, obwohl entfernte Ähnlichkeit mit dem Böhmenkönige Ottokar II. in die Augen. Beide, wenn auch in ungeheurem Abstande, tatkräftige Männer, Eroberer, ohne eigentliche Bösartigkeit, durch die Umstände zur Härte, wohl gar Tyrannei fortgetrieben, nach vieljährigem Glück dasselbe traurige Ende, zuletzt der traurige Umstand, daß den Wendepunkt von beider Schicksal die Trennung ihrer ersten Ehe und eine zweite Heirat gebildet hat. Wenn nun zugleich aus dem Untergange Ottokars die Gründung der habsburgischen Dynastie in Österreich hervorging, so war das für den österreichischen Dichter eine unbezahlbare Gottesgabe. Es war also nicht Napoleons Schicksal, das ich im Ottokar schildern wollte, aber schon eine entfernte Ähnlichkeit begeisterte mich".

Grillparzer hat trotzdem mehr von Napoleon übernommen, als er sich selbst eingestehen will. Ottokar wünscht auf der Höhe seiner Macht gleich dem großen Korsen einen Sohn. Auch der Böhmenkönig verschenkt die Staaten der Feinde seinen Bundesgenossen in hochmütiger Großmut, auch er verliert die letzte Schlacht, da ein Teil seiner Getreuen abfällt, auch er sitzt endlich wie ein Bettler vor der Tür. „Wenn ich ihm etwas Zerfahrenes und Wachstubenmäßiges gegeben hatte," schreibt Grillparzer, „so war es, weil mir der Kaiser Napoleon vorschwebte." Es wäre unschwer, noch weitere Einzelheiten über das nahe Verhältnis der beiden aufzudecken.

Ein amerikanischer Gelehrter, O. E. Lessing, hat im Hinblick auf „König Ottokars Glück und Ende" Grillparzer als kollektivistischen Ideendramatiker den alten individualistischen Charaktertragikern gegenübergestellt. Man verstehe nicht falsch! Grillparzers Charaktere machen nicht mit philosophischem Bewußtsein Geschichte, wie etwa Don Carlos und Marquis Posa, sondern sie leben, sie sind Geschichte. „Grillparzer legt Ideen nicht in schöne Worte, sondern in Taten." Und was Grillparzer von Goethe und Lope de Vega sagte, gilt von ihm selber: „Schiller und Calderon scheinen philosophische Schriftsteller, Goethe und Lope de Vega sind es; jene scheinen es vorzugsweise zu sein, weil sie philosophische Diskussion geben, diese haben nur die Resultate". Auch Grillparzer stellt nur das Ergebnis ernster geistiger Kämpfe vor Augen.

„König Ottokars Glück und Ende" brachte dem Dichter nicht den gewünschten Erfolg, im Gegenteil Enttäuschung, Ärger und Verdruß! Seine Schaffensfreude ließ nach. Tiefe Schwermut bemächtigte sich seiner.

Eine Reise durch Deutschland machte ihn mit Goethe in Weimar bekannt. Aber zu einer Annäherung zwischen beiden kam es nicht.

Heimgekehrt, vom Hof aufgefordert, für die Krönung der Kaiserin Karolina Augusta zur Königin von Ungarn ein Festspiel zu dichten, ging Grillparzer nur mißmutig an eine neue Arbeit, die unter dem Titel „Ein treuer Diener seines Herrn" 1828 vollendet wurde.

In Otto von Meran, dem abenteuerlichen Bruder der Königin, glaubte Kaiser Franz einen Prinzen seiner Familie, vielleicht auch den unglücklichen Herzog von

Reichstadt zu erblicken, jedenfalls erschien es ihm oder seinen Beratern unpassend, den Streit zwischen Deutschen und Madjaren auf die Bühne zu bringen, zu einer Zeit, da Ungarn wieder unruhig zu werden anfing. Kurz das Stück gefiel ihm so ausnehmend gut, daß er es anzukaufen wünschte, um es ganz allein für sich zu besitzen. Jedenfalls war es völlig anders geartet als „König Ottokars Glück und Ende". Hatte der Dichter dort ein rein patriotisches Werk, eine glänzende Apotheose dynastischer Pflichttreue geschaffen, die ohne jeden Beigeschmack als solche genossen wurde, so erwies sich ihm das neue Drama, um mit August Sauer zu reden, als geeignetes Gefäß, lang aufgestapelten Groll gegen Geistesdruck und Despotismus, Unzufriedenheit und Empörung in sich aufzunehmen, die Probe für Grillparzers Loyalismus wurde zur revolutionär angehauchten Satire. Friedrichs des Großen Fürstenideal, als Herrscher der erste Diener seines Volks und Staats zu sein, schwebte auch Grillparzer deutlich vor Augen, wenigstens lesen wir in einer älteren Fassung die charakteristischen Verse:

„Gedenk als Mann der Zeit, da du ein Kind,
Wie deine Nächsten dich dem Unheil weihten,
Weil Sie nicht hielten, beugten das Gesetz,
Das Gott gegeben, daß es alle halten.
Sei du ein König und ein Mensch; denn wahrlich
Das Schönste, was die weite Schöpfung kennt,
Ist eines Königs Kron auf eines Menschen Scheitel.
Nicht auf den Schwächern, halt im Zaum den Kühnern,
Das Gute tu, und tu es rasch und gern.
Sei ein getreuer Herr erst deinen Dienern,
Dann sind sie treue Diener ihres Herrn".

So stellt sich denn der Dichter auf die Seite des Helden im Drama, auf die Seite Bankbans.

Keine große Zeit entrollt Grillparzer in seiner Schöpfung aus der ungarischen Geschichte. Es handelt sich um kein historisches Gemälde, um kein Volk, weder um Vergangenheit noch um Zukunft. Der Charakter des treuen Dieners Bankban, die Charaktere Erny und Otto allein beanspruchen unsere ganze Anteilnahme. Nach dem großen Ottokar-Drama bedeutet dieses Stück vom Standpunkt O. E. Lessings gewiß einen Rückfall in die frühere, bescheidenere Jugend des Dichters. Ebenso auch die nach Vollendung der „Sappho“ geplante Hero- und Leandertragödie „Des Meeres und der Liebe Wellen“, eine Dichtung voll märchenhafter Schönheit in Sprache und Stimmung. Die alte, auch dem deutschen Volkslied bekannte Sage von den zwei Königskindern, die trotz ihrer Liebe nicht zueinander gelangen und sterben müssen, ein Motiv, das Shakespeare in „Romeo und Julia“ verewigt hat, läßt Grillparzer in antiker Verhüllung abermals lebendig werden. In Hero verkörpert sich ihm die Blüte der eigenen Jugend.

„Ein treuer Diener seines Herrn“ hatte die Mißbilligung des Kaisers erfahren, „Des Meeres und der Liebe Wellen“ versagte beim Publikum. Und so trat denn Grillparzer nur noch zweimal an die Öffentlichkeit, mit dem Märchenspiel „Der Traum, ein Leben“, das wohl wegen seines romantischen Charakters sehr gefiel, und mit dem altdeutschen Lustspiel „Weh dem, der lügt“, das bei der Aufführung im Burgtheater gar kein Verständnis fand. Pöbelhaftes Zischen statt eines Lorbeer-

kranzes, das war auch für den längst nicht mehr erwähnten Grillparzer zuviel. Außer einigen Bruchstücken wie „Esther“ (1863) hielt er fortan alles, was er noch schrieb, geheim. Erst in seinem Nachlaß entdeckte man die drei vollendeten Meisterdramen „Libussa“, „Ein Bruderzwist in Habsburg“ und „Die Jüdin von Toledo“.

In das Zeitalter Rudolfs II. führt uns „Ein Bruderzwist in Habsburg“. Für den Kaiser ist dem Dichter Franz I. von Österreich Modell gestanden, im Erzherzog Matthias erblicken wir Erzherzog Johann. Wiederum also schöpft Grillparzer aus der Geschichte seiner Gegenwart. Die einzelnen Personen spiegeln jedoch gleichzeitig das Aufsteigen einer neuen Epoche, das Werden und Fließen der Zeit. Die moderne Politik Österreichs, immer nur mit dem Augenblick zu rechnen, das „Fortwursteln“ von Tag zu Tag, ohne große Ziele, ohne Ausdauer im Beharren, wenn etwas fehl geht, das schauen wir im übertragenen Sinn bereits vor Anbruch des Dreißigjährigen Krieges in diesem Trauerspiel. Aber auch religiöse und soziale Fragen werden vor unsern Augen aufgerollt. Vergebens fragt der Herzog Julius von Braunschweig Kaiser Rudolf:

„Warum versöhnt Ihr nicht den Streit der Meinungen
Und gebt dem Glauben seinen Wert: die Freiheit,
Euch selbst befreiend so zu voller Macht?“

Die harte Antwort lautet:

„Zu voller Macht? Die Macht ist's, was sie wollen.
Mag sein, daß diese Spaltung im Beginn
Nur mißverstandne Satzungen des Glaubens,
Jetzt hat sie gierig in sich aufgesogen,
Was Unerlaubtes sonst die Welt bewegt ...

Bis endlich aus der untersten der Tiefen
Ein Scheusal aufsteigt, gräßlich anzusehn,
Mit breiten Schultern, weitgespaltnem Mund,
Nach allem lüstern und durch nichts zu füllen.
Das ist die Hefe, die den Tag gewinnt,
Nur um den Tag am Ende zu verlieren,
Angrenzend an das Geist- und Willenlose.
Der ruft: „Auch mir mein Teil, vielmehr das Ganze!
Sind wir die Mehrzahl doch, die Stärkern doch,
Sind Menschen so wie ihr. Uns unser Recht!"

Der Kaiser stirbt. Der große Krieg, die neue Zeit bricht an. Wer denkt da nicht unwillkürlich an die Verhältnisse unter Kaiser Franz, an das Aufkommen der Revolution, an die Forderungen des erwachenden vierten Standes?

„Libussa" wieder vertritt die Staatsidee der Zukunft. Im Hungern und Leiden erblickt Kaiser Rudolf das einzige und ursprüngliche Menschenrecht, im Lindern von Not und Elend, im Bessern, im Emporziehen sieht Libussa ihre Menschenpflicht. Der soziale Gedanke hat in ihr seine glühende Verfechterin. Eine patriarchalische Demokratie ist ihr Ziel. Und noch eine moderne These steht in ihrem Programm: die Freiheit der Frau. Aber kein ungezügelter Sturm und Drang kann in der Seele Libussas Wurzel fassen. Sie liebt Primislaus. Und sie billigt am Ende den Willen ihres Gemahls: Sie läßt ihn Prag begründen. Die Individualistin gibt dem kollektivistischen Zukunftsgeist nach. Umgekehrt erkennt Primislaus viele Ansichten Libussas als berechtigt an. Die neue Zeit bringt einen Ausgleich.

Grillparzer war kein Philosemit. Aber sein religiös toleranter Geist duldete nicht, daß eine Weltanschauung

sich über die andere erhebe. Für die Fehler der jüdischen Rasse besaß er ein scharfes Auge. Ihre Tugenden erkannte er jedoch nicht minder willig an. In der „Jüdin von Toledo" sind die Juden ebenso schuldig wie die Christen. Und Esther meint am Schluß:

„Wir stehn gleich jenen in der Sünder Reihe,
Verzeihn wir denn, damit uns Gott verzeihe!"

Ein echt liberales Bekenntnis!

Man geht wohl nicht fehl, wenn man auch angesichts dieses Stücks an die Zeitgeschichte denkt. Die Liebesgeschichte des Königs Ludwig I. von Bayern und der exotischen Lola Montez scheint den Dichter in mehrfacher Hinsicht beeinflußt zu haben.

Das Recht des Staates der Kirche gegenüber, die Stellung der Religion im Staate, die Glaubensfreiheit u. ä. besonders in der Konkordatszeit viel erörterte Fragen sollten in einem andern Drama mitbehandelt werden, in „Esther". Schon die ersten Szenen des Fragments verraten, daß in Haman vielfach der Fürst Metternich gezeichnet ist.

Mit alledem soll keineswegs behauptet werden, daß Grillparzer ein Problemdichter war etwa wie der spätere Ibsen. Er klebte und zog nicht Kleider über rationalistische Puppen, wie viele Moderne dies tun, um auf der Bühne Ideen auszusprechen. Er ging vom Leben aus und kehrte zum Leben zurück. Aber indem er die bedeutendsten Vertreter seiner großen Zeit deutlich vor Augen hatte, beachtete er auch sorgsam ihre Ideen; aus dem Zeitlichen las er das Ewige heraus, aus dem Wechsel das Bestehende.

So erscheinen seine Theaterhelden als rückwärtsgewandte Propheten.

Aus Grillparzers Epigrammen wissen wir, daß er Hegel mit seiner die Zeit beherrschenden Philosophie bis zur Verhöhnung verspottet hat. Gleichwohl stand Grillparzer wie fast alle, selbst jüngere Zeitgenossen im Banne dieser modernen Lehre. Von Heine bis Hebbel, ja bis Raabe sind Deutschlands Dichter und Denker unter ihrem Einfluß groß geworden. 1826 lernten Hegel und Grillparzer einander persönlich kennen. Der gegenseitige Eindruck war nicht unfreundlich, führte jedoch zu keinen näheren Beziehungen. Die Staats- und Rechtsphilosophie Hegels wurde von Grillparzer am gründlichsten studiert, in Einzelheiten ablehnend, im großen ganzen aber mit Zustimmung. Beide, der Philosoph und der Dichter, waren weder revolutionär noch erzkonservativ, beide glaubten an den Fortschritt, aber nicht durch Umsturz, sondern durch Fortentwicklung des Bestehenden. Die konstitutionelle Monarchie erschien ihnen als die beste Verfassung. Mögen sie da und dort in ihren Auffassungen auseinander gegangen sein, mag Grillparzer auch noch so temperamentvoll dies und das bei Hegel bekämpft haben, angeregt wurde er von ihm die ganze zweite Hälfte seines Lebens wie von keinem andern Philosophen. Der Kollektivismus Hegels und das Prinzip seiner Dialektik hat dem dramatischen Schaffen Grillparzers seit Mitte der dreißiger Jahre eine neue Richtung gegeben.

Dem individualistischen Charakterdrama Shakespeares hat von den Klassikern eigentlich nur Goethe ein kollektivistisches Ideendrama, den „Faust“, entgegengestellt,

von Späteren Kleist im „Prinzen von Hamburg", Grabbe im „Napoleon", Hebbel in „Agnes Bernauer" und „Gyges und sein Ring", am schärfsten, reinsten, folgerichtigsten aber wohl Grillparzer. Wie Otto Ludwig geht auch er von Schiller aus, allein während er sich von Shakespeare, Schillers Ahnherrn, am weitesten entfernt, kehrt Ludwig in dessen unmittelbarste Nähe zurück. Beide Neuerer haben programmatische Bedeutung, beide weisen in die Zukunft des deutschen Theaters.

In Grillparzers letzten Dramen handelt es sich nicht mehr um das Schicksal eines Helden, einer Einzelpersönlichkeit, sondern um Auf- und Niedergang eines Geschlechtes, eines Volkes, einer Zeit, einer Idee. Keine naive Ursprünglichkeit, sondern der übergeordnete Verstand spricht nunmehr aus jedem Werk zu uns. Zu groß freilich war Grillparzer als Lebensgestalter, zu reich seine Phantasie, als daß wir irgendwo von Konstruktion im „Bruderzwist", in „Libussa", in „der Jüdin" reden könnten. Aber er bestieg bereits die eisigen Höhen, in der die Leidenschaften den herzenskalten Erwägungen des Kopfes Platz machen, wo der Denker vielleicht noch einen Aufstieg wagen kann, nimmermehr aber der Dichter. Ein symbolistisches Zeitalter freilich, in dem Hebbel und Wagner kritiklos bewundert werden, muß in Grillparzers Nachlaß seine größten und reichsten Schöpfungen entdecken. Dem klassischen Formideal ist er auch nach der großen Wandlung treu geblieben. In dieser Hinsicht hat Grillparzer keine Verheißung, sondern nur eine Erfüllung hinterlassen.

Groß ist die Schar derjenigen, die sich mittelbar

oder unmittelbar an den bedeutendsten Dramatiker der klassischen Nachblüte anschließen, ohne jedoch seine Eigenart oder seine Lebenswahrheit zu erreichen. Meist diktiert die Form den Stoff. Feinheit der Sprache, Glätte des Ausdrucks, ein mehr oder minder tadelloser Versbau gelten als die höchsten Errungenschaften. Aber nicht alle erhaschen den klassischen Umhang. Oft entgleitet auch dieser den Epigonenhänden. Dann muß die klassische Farbe des Stoffes, das klassische Gewebe, die klassische Materie genügen, um das Surrogat einer Bühnendichtung herzustellen.

Mit Grillparzer in persönlichen Beziehungen stand der Münchener Staatsmann und Dramatiker Eduard von Schenk. Ein frommer Mann, von Haus aus lyrisch und rhetorisch veranlagt, konnte er mit wohlgemeinten historischen und biblischen Stücken („Henriette von England", „Albrecht Dürer", „Bethulta") nur vorübergehend in seinen Kreisen Anklang finden. Gleichfalls Süddeutscher ist Joseph Freiherr von Auffenberg.[1]) Seine „Syrakuser" verbinden politischen Liberalismus, sentimentale Erotik und fatalistische Momente zu einem wunderlichen Chaos, über dessen blumenreichen Gewässern der Geist Schillers schwebt. Auch im „Opfer des Themistokles" und in den „Spartanern" überrascht uns eine Unmenge Schillerscher Phrasen, aber sie sind so wenig echt, wie eben Imitationen echt sein können, und nehmen sich vollends im Munde alter Griechen vom

[1]) E. L. Stahl, Auffenberg und das Schauspiel der Schillerepigonen (Theatergeschichtliche Forschungen Bd. 21) Hamburg 1910.

Schlag des Leonidas ganz unmöglich aus. Ein anderer Edelmann, Friedrich von Uechtritz, ließ sich von Tieck in die Literatur einführen.[1]) Aber wenn dieser von „Alexander und Darius" sagt, Uechtritzens Trauerspiel, ob es gleich noch keinen Meister verrate und in Sprache und Versbau vorzüglich noch vieles zu wünschen übrig lasse, berechtige doch zu der schönsten Hoffnung, der junge Dichter kam auch später über diese Hoffnung nicht hinaus.

Völlig nur auf äußere Effekte erpicht zeigte sich August Klingemann, der geschickte Braunschweiger Theaterdirektor, der seinen „Faust" (1815 entstanden) eher auf die Bühne brachte als Goethes Werk. Ein Seitenstück zu „Wilhelm Tell" ist Klingemanns „Schweizerbund", innerlich ebenso hohl und unwahr wie seine übrigen tönenden, exzentrisch leidenschaftlichen Stücke.

Einen dritten Teil zu Goethes „Faust" verfaßte später der Schwabe Friedrich Theodor Vischer als „Deutobold Mystifizinsky"; wie schon das drollige Pseudonym besagt, handelt es sich hier um die Schöpfung eines vortrefflichen Satirikers im Stil des Aristophanes, nicht um eine blendende anspruchsvolle Fortsetzung.

Völlig schlossen sich den Klassikern an die fürs Theater hochbegabten Michael Beer und Karl Weichselbaumer. Beer begann mit einer „Klytämnestra", worin er Äschylos, Sophokles und Euripides, von Goethe angeregt, nachahmt. Selbständiger erscheint uns das für die Judenemanzipation wirkende Stück „Paria". Am erfolgreichsten aber eine seiner Tragödien, „Struensee", die den dänischen

[1]) W. Steitz, Uechtritz als Dramatiker. Görlitz 1909.

Staatsverbrecher als eine Mischung von Wallenstein, Egmont und Tasso darstellt. Der mit Unrecht vergessene Baier Weichselbaumer, bedeutender als Houwald und Raupach etwa, betätigte sich im historischen und mythologischen Drama. Den Phönissen des Euripides bildete er „Die Quelle des Menökeus" nach. Eine innige Sprache, ein malerischer Stimmungszauber ist jedoch diesem wie den übrigen Stücken Weichselbaumers im Gegensatz zu anderen klassizistischen Epigonen mit Recht nachzurühmen. Fast alle, „Niobe", „Dido", „Oenone" spielen im sagenhaften Altertum, doch begab sich der Dichter später auch auf altdeutschen Boden, dem romantischen Kulturideal entsprechend. Einer Verbindung von klassischen und romantischen Stil- und Stoffelementen begegnen wir bei den österreichischen Dramatikern Uffo Horn und Friedrich Halm.[1]

Friedrich Halm

Beide machten Camöens, den unglücklichen Dichter der Lusiaden, zum Helden einer Tragödie. Halm, mit seinem wirklichen Namen Josef Freiherr von Münch-Bellinghausen, der ältere und begabtere, wirkte nicht bloß

[1]) L. Jelinek, Horns dramatischer Nachlaß, Prag 1909. — H. Schneider, Halm und das spanische Drama (Palästra Bd. 28) Berlin. G. Boden, Der Stil in den Dramen Fr. Halms. Diss. Greifswald 1911.

auf Horn, sondern auch auf andere, heute völlig vergessene Bühnendichter überaus anregend. Halm liebte romantische Stoffe, klassische Ausdrucksformen, er schwelgte in Gefühlen und Stimmungen, dem Geschmack seiner Zeitgenossen dienstbar. Und wenn manchem von uns seine „Griseldis" auch allzu süßlich, sein „Sohn der Wildnis" recht oberflächlich, sein „Fechter von Ravenna" manieriert pathetisch, sein „Wildfeuer" endlich mit der bis zur Unwahrscheinlichkeit fortgespielten weiblichen Hosenrolle vielfach abgeschmackt erscheinen mag, so geschieht das nicht ganz mit Recht; die Technik Halms ist unbestritten vortrefflich, der Dialog mit den reizenden Dekorationen schmeichelt sich unwillkürlich in die Sinne des Publikums ein. Sein einziges Lustspiel „Verbot und Befehl" darf zweifellos den Meisterleistungen in dieser Gattung beigezählt werden. Und so gehört Halm immer noch zu den bevorzugten Gästen aus der klassischen Nachblüte im modernen Theater.


Emanuel Geibel

Oskar Freiherr von Redwitz kommt mit seiner „Philippine Welser" ab und zu zwar auch noch im Spielplan der neuesten Bühne vor, aber mehr aus patriotisch-festlichen Anlässen als aus inneren Gründen. Und sein „Thomas Morus" fristet höchstens noch in katholischen Gesellenvereinen sein dilettantisches Dasein.

Zu den jüngeren Nachklassikern zählen die Modedramatiker der

siebziger und achtziger Jahre Emanuel Geibel, dessen „Sophonisbe“ unverdienterweise den Schillerpreis errang, Paul Heyse mit den Soldatenstücken „Hans Lange“ und „Kolberg“, Felix Dahn mit dem Bramarbas „König Roderich“ und dem Nibelungenstück „Markgraf Rüdeger von Bechelaren“, Wilhelm Jordan mit ein paar gefälligen Lustspielen, darunter dem reizvoll gereimten „Durchs Ohr“, und vor allem Ernst von Wildenbruch und Adolf Wilbrandt. Es sind diejenigen, die von allen diesen norddeutschen Epigonen das meiste Theaterblut in sich haben. Wilbrandt begann mit einem Römerstück „Arria und Messalina“. Im „Meister von Palmyra“ (1889) erreichte er als



Adolf Wilbrand Ernst von Wildenbruch

Dramatiker seine Höhe. Eine Gedankendichtung großen Stils und doch voll packender Bühneneffekte ist die Tragödie des berühmten Künstlers Apelles von Palmyra; sie wohl wird am ehesten lebendig bleiben als Zeugin einer idealisierenden Epoche, die sich krampfhaft bemühte, den Alten und dem Alten treu zu sein. Nur Wildenbruch vermag sich vielleicht auch noch auf die Nachwelt zu retten. Lange Zeit galt er vielen als der wiedergekehrte Schiller. Seine hinreißende Leidenschaft, sein schwungvolles Pathos, seine kernige deutschnationale Gesinnung sicherten und sichern seinen großzügigen Hohenzollerndramen „Die Quitzows" (1888), „Der Generalfeldoberst" und „Der neue Herr" immer wieder lauten Beifall. Den weltgeschichtlichen Kampf zwischen Kaisertum und Papsttum in seinem Doppeldrama „Heinrich und Heinrichs Geschlecht" bühnengerecht und menschlich zu bewältigen, gelang ihm jedoch nicht. Mit der wirkungsvollen „Haubenlerche", einem realistischen Gegenwartsbild aus der Weltstadt Berlin, schwenkte er zwar nach links ab, doch blieb er nach wie vor beim Historienstück, dem er seinen Lorbeer verdankt.

Die andern Nachklassiker aus dieser Zeit sind heute verschollen. Der 1867 mit dem Schillerpreis gekrönte Verfasser des Trauerspiels „Brutus und Collatinus" Albert Lindner endete nach großen Enttäuschungen im Wahnsinn. Johann Georg Fischer schuf außer einem „Saul" einige vaterländische Stücke, darunter ein Hohenstaufendrama, das jedoch wie seine übrigen Bühnendichtungen weit hinter seiner Lyrik zurückblieb. Auch Robert Hamerlings formschöne Revolutionstragödie „Danton

und Robespierre" und Adolf Pichlers der Geschichte des Livius entnommenes Trauerspiel „Die Tarquinier" konnten sich nicht durchsetzen. Immerhin erscheint Hebbels Urteil beachtenswert. Er schrieb an Pichler: „Ihr Stück ist so vortrefflich angelegt und mit solcher Kraft und Wahrheit durchgeführt, daß es sein Schicksal in sich selbst trägt und sich früher oder später auf der Bühne wie in der Literatur Bahn brechen muß".

Franz Nissel, ein Wiener Schüler Geibels, erhielt für seine anmutige, rührend ergreifende „Agnes von Meran" gleich seinem Meister den Schillerpreis. Er war jedenfalls mehr dramatisch veranlagt als die beiden großen Erzähler aus dem unbekannten Mähren, der klassisch geschulte Ferdinand von Saar und die ganz vom Geist des Humanitätszeitalters erfüllte Freifrau Marie von Ebner-Eschenbach. Saars „Heinrich IV." und „Tempesta", Buchdramen, denen das wahre dramatische Leben fehlt, und Ebner-Eschenbachs eher noch für die Bühne geeignete „Maria Stuart in Schottland" kennt eigentlich bloß der Literarhistoriker. Der gleichfalls in Mähren geborene Schweizer Epiker Josef Viktor Widmann, unter dessen Jugendwerken wir eine klassizistische „Iphigenie in Delphi" und „Oenone" finden, hielt auch auf der Höhe seines



Josef Viktor Widmann

Schaffens an den alten Göttern fest. Die griechische Schönheitswelt, die antike Literatur wirkten stets mächtig auf ihn ein. Dramatisch wurde er ihr wohl am ehesten gerecht in dem feinen, ergötzlichen Lustspiel „Lysanders Mädchen“.

Zu den letztgenannten Dichtergestalten, die ihr Lebenswerk abgeschlossen haben, gesellen sich als jüngere Genossen im neuklassischen Bunde der glücklichste Erbe Heyses, Ludwig Fulda, und der jugendliche Nestor der Prager Dichter Friedrich Adler. Fulda ist ein Nachgeborner des Epigonenzeitalters, Lustspieldichter aus Neigung, Übersetzer aus Beruf. Sein deutscher Molière gehört zu den klassischen Schöpfungen fremder Literaturen, die bei uns Bürgerrecht erwarben.

Auch Adler kennen wir vor allem als Übersetzer und Bearbeiter romanischer Dramatiker. Sein prächtiges Lustspiel „Zwei Eisen im Feuer“ (1900) verdankt er Calderon, „Don Gil“ (1902) ist eine Komödie nach Motiven des Tirso de Molina, und der Stoff des Schauspiels „Der gläserne Magister“ (1910) stammt aus den Novellen des Cervantes.

Hatte sich Adler beim ersten Stück nur zögernd zu einer völligen Umarbeitung entschlossen, so verfuhr er um so entschiedener bei den beiden folgenden. Schon Grillparzer und Graf Schack hatten erkannt, daß der moderne Dramatiker mit einer bloßen Übersetzung und Regieeinrichtung der Spanier sich nicht begnügen dürfe. Adler ging nun selbst über den äußerst geschickten Bearbeiter Schreyvogel, der allerdings die vorzüglichsten spanischen Stücke unter der Hand hatte, hinaus. Schon „Zwei Eisen im Feuer“ hat denn auch den Wert eines Originals.

In dreifacher Hinsicht stehen die Spanier dem modernen deutschen Theater fremd gegenüber, in der Exposition, in der häufigen Verwandlung der Szene und in dem überwuchernd bilderreichen Trochäus. Jedes spanische Stück hat, meist in der ersten Szene, eine Exposition von 100—300 Versen, die der Held deklamiert. Das ist für die weitere Führung der Handlung namentlich in Intriguenstücken ein großer Vorteil. Bei uns jedoch muß die Exposition allmählich, oft versteckt angebracht werden. Das erschwert den Aufbau ungemein. Noch schlimmer sind die massenhaften Verwandlungen, bis zu acht und zehn in einem Akte, selbst für die Shakespearebühne kaum erträglich. So muß der moderne Bearbeiter, will er nicht, daß der angesponnene Faden immer und immer wieder zerrissen wird, das ganze Stück neu aufbauen, gliedern und zuspitzen. Denn auf einer Szene passen die einzelnen Teile der spanischen Handlung nicht zusammen. Ferner erweist sich die Sprache des Spaniers von der unsrigen so grundverschieden, daß ein Beibehalten des alten Dialogs ausgeschlossen ist. Bei Tragödien und Stücken alten Stils, wie Calderons „Richter von Zalamea“ und „Leben ein Traum“ erträgt ihn auch das heutige deutsche Publikum, aber in der Komödie ist er nicht mehr recht verwendbar. Daher hat Adler den Dialog selbst geführt, nicht nur mit Recht, sondern auch äußerst glücklich und nachahmenswert. Nur hie und da erscheinen in „Zwei Eisen im Feuer“ Dialogstellen Calderons benützt, in den späteren gar nicht. Da Adler überall auch eigene Erfindung eingeflochten hat, so blieb von den Alten eigentlich nur die Grundidee. Bei der

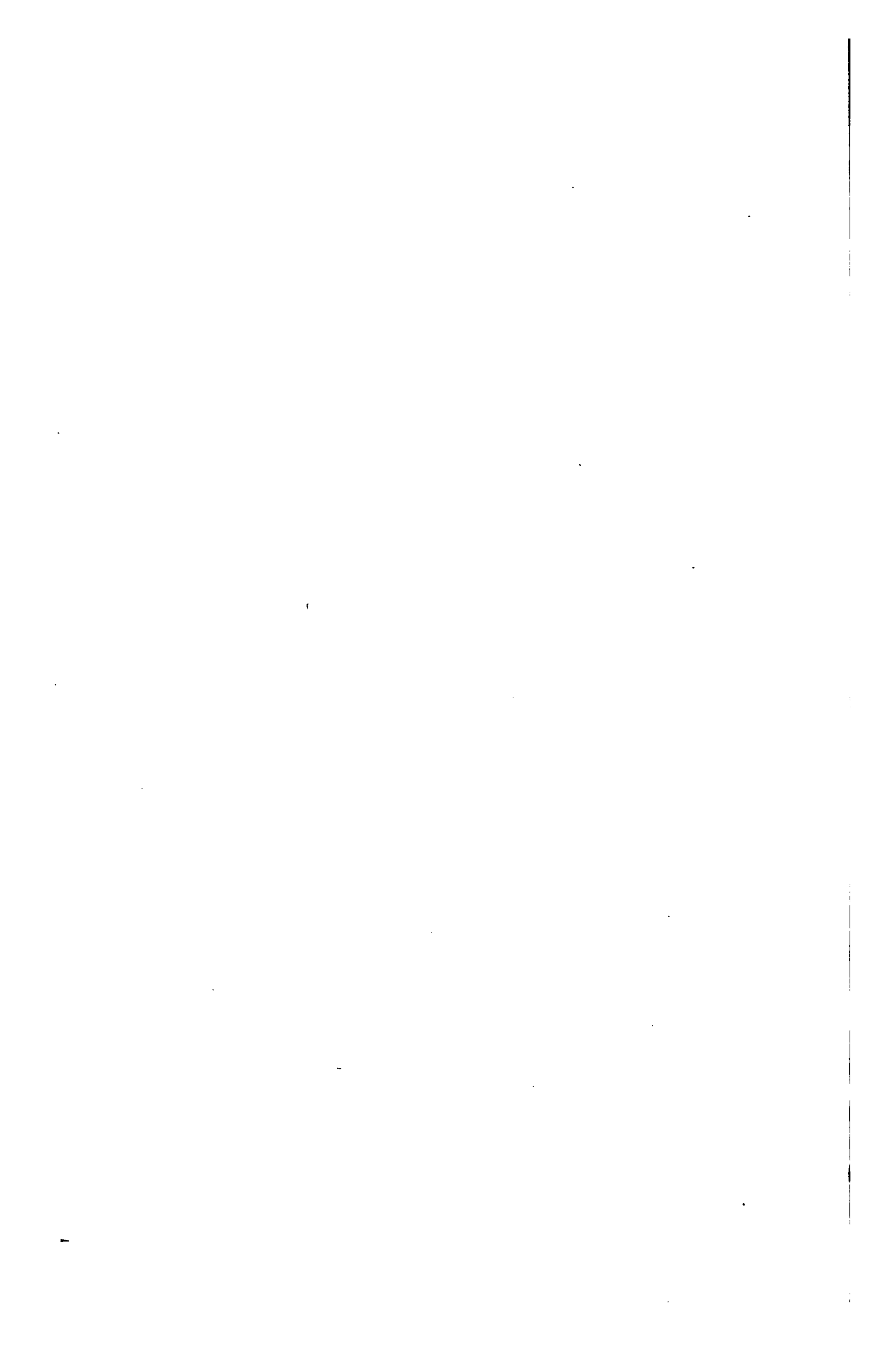
Ausführung gaben die Spanier freilich die Stimmung her. Von Calderon wurde überdies auch noch ein Teil der spanischen Führung übernommen. Wer „Don Gil“ im Original kennt, wird zugeben, daß dieses Stück unglaublich verwickelt ist, das erstemal kaum zu überblicken. Der Bearbeiter hatte da eine besonders schwierige Aufgabe zu lösen, das tolle Treiben beizubehalten und gleichwohl die Handlung klar zu entwickeln. Der erste Akt ist bei Tirso der schwächste; Adler hat ihn zum wirksamsten gemacht. Die ganze Fülle ursprünglich romanischer Poesie geht uns in Adlers „Don Gil“ neuerdings auf.

„Der gläserne Magister“ endlich ist ein völlig neues Stück, das auch die Stimmung der Vorlage aufgegeben und mit dem Stoff ganz frei gewaltet hat. Auch der größte Teil der Handlung weicht von Moreto ab. Der spanische Dramatiker nimmt u. a. gar keinen Anlaß, die Wirkung des Magisters auf das Volk vorzuführen. Er brauchte das nicht, er verließ sich auf die Novelle des Cervantes, die allgemein bekannt war, und verwendete die volkstümliche Figur, wie wir etwa den Eulenspiegel oder Meister Eckart als fertige Gestalt verwenden können. Auch die Brutalität des leichtfertigen Romanen, Brutalität im Sinn der deutschen Gegenwart, ist für Adler unannehmbar gewesen. Selbst in technischen Dingen hat er Moreto nicht folgen können. Und so stellt sich ganz besonders diese Schöpfung des neueren Dramatikers als eine Musterleistung dar, die zeigt, wie die klassischen Spanier wiederzubeleben seien.

Daß Adler aber auch ganz selbständig zu gestalten versteht, beweist sein Einakterzyklus „Die Freiheit“ (1904). Das

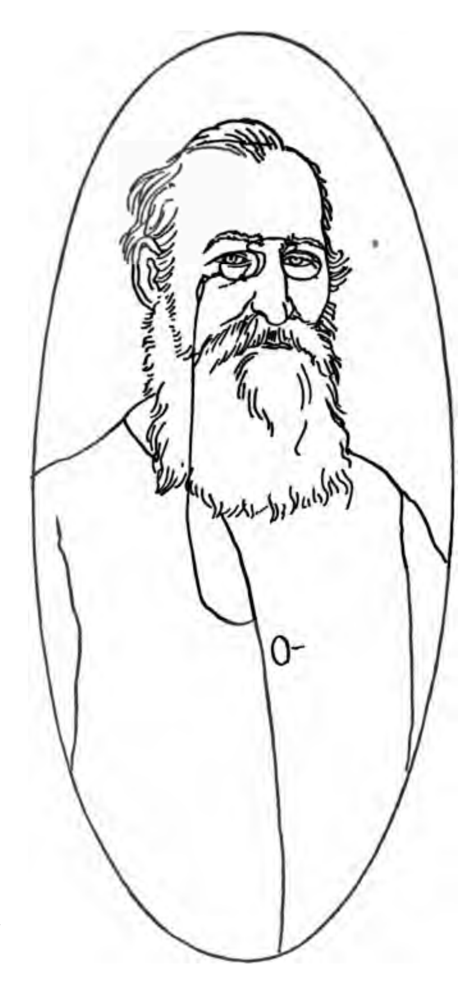
reizvolle Titelstück führt uns in den Orient. Der zweite Einakter, „Der Prophet Elias“, gibt ein erschütterndes soziales Gemälde aus der heimatlichen Gegenwart, zum Unterschied von dem anmutigen Spiel am Schachbrett des Perserkönigs, dessen leichter Dialog in gereimten Versen dahinfließt, in harter Prosa abgefaßt. Den Abschluß der kleinen ideellen Trilogie bildet das venezianische Lustspiel „Carneval“ mit dem berühmten Montesqieu als Helden. Immer ist es das Motiv der Freiheit, das in verschiedenen Variationen bald ernst, bald heiter die Phantasie des Dichters beschäftigt, einer Freiheit im klassischen Sinn und Stil.

Fragen wir am Ende, in welcher deutschen Landschaft, bei welchem deutschen Stamm die Tradition Goethes und Schillers am lebendigsten blieb, so fällt uns zunächst Österreich auf. Der bairisch-österreichische Stamm ist im tiefsten Kern konservativ, er äußert sich spätreif, er macht eine Entwicklung oft erst dann durch, wenn die Sturmflut, die in ihm nachzittert, anderswo schon verebbt ist. Die mitteldeutschen Stämme treten in diesem Kapitel aus der Geschichte des deutschen Dramas fast ganz zurück. Und die Norddeutschen Geibel, Heyse, Wilbrandt werden merkwürdigerweise im Süden, in Wien oder in München, heimisch und berühmt. Der einzige Wildenbruch ist und bleibt Märker in der Mark. Und der Österreicher Widmann verpflanzt das klassische Kulturideal nach der Schweiz, die seit dem Reformationszeitalter vom Theater nahezu spurlos verschwunden ist.



4.

Das Volksstück von Raimund bis Anzengruber



Ludwig Anzengruber

Als in Leipzig zur Zeit Gottscheds dem armen Spaßmacher Harlekin, dessen Familie aus Italien stammte, der Todesstoß versetzt wurde, da schuf ihm der wohl aus Böhmen stammende Josef Stranitzky in der lustigen Kaiserstadt an der Donau eine neue Heimstatt, wo er sich seines Lebens erst recht erfreuen sollte. Arlechino aus Bergamo wurde zum Hanswurst aus Salzburg. Er sprach Mundart und trug Volkstracht. Die komische Figur des alten Narren in neuem Gewande durfte fortan in keinem der zahllosen volkstümlichen Theaterstücke fehlen bis auf den klassischen Volksdichter Raimund und darüber hinaus. Um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert war er als Kasperl berühmt und beliebt. Jakob Grimm, Tieck, Brentano, Eichendorff und viele andere aus dem nördlichen Deutschland waren während ihres Wiener Aufenthaltes seine ständigen Gäste: Das Marinelli-Theater in Wien, eine der Hauptpflegestätten urwüchsiger Volksdramatik, wurde zur „Apotheke des Humors“. Und selbst die Teilnehmer am Wiener Kongreß, diese Grandseigneurs, die oft kein Wort Deutsch verstanden, ergötzten sich an dem drolligen Gestenspiel und der ewigwechselnden Szenerie. Neben der Lokalposse, aus der sich allmählich das „Volksstück mit Gesang und Tanz“ entwickelte, blühten dramatische Zaubermärchen und Feenopern, Ritter- und Gespensterstücke, die dem Modegeschmack der Gesamtheit dienten ähnlich wie die zeitgenössischen Schauerromane dem des einzelnen Lesers.

Wenzel Müller, der „größte Bänkelsänger“ unseres Volkes, der die „Wiener Possen in jedes deutsche Ohr geheftet, daß niemand sich derselben erwehren konnte“, ge-

hört in seiner Art zu den Tondichtern ersten Ranges, selbst Mozart erkannte ihn als „Erfinder des musikalischen Humors" an. Pflegte Müller das opernhafte Genre der Volksbühne, so waren Friedrich Hensler und Joachim Perinet die Meister des Dramatischen. Zu ihnen gesellte sich noch der Oberpfälzer Emanuel Schikaneder, der in Freihaus und an der Wien zwei Theater besaß. Die trefflichen Volksdichter hatten das Glück, ebenso treffliche Schauspieler in ihren Stücken auftreten zu sehen. La Roch als „Kasperl", Hasenhut als „Taddädl", Schuster als „Staberl" sind noch heute unvergessen.



Raimund

Weder die napoleonische Tragödie noch der große österreichische Staatsbankerott von 1811 vermochte die Wiener ernster zu stimmen. Und die Satiriker auf der Bühne äußerten sich recht zahm über die Zeitumstände. Man schalt den übertriebenen Luxus, bespöttelte dabei die altdeutsche Tracht, kritisierte den Kampf gegen die Fremdwörter, machte die Surrogate lächerlich, die an Stelle des teuren fremden Zuckers, Kaffees usw. verkauft wurden, begeisterte sich dagegen an den Heldentirolern und sang vor allem immer und immer wieder das Lob des goldenen Wiener Herzens mit dem Kehrreim: „'s gibt nur a Kaiserstadt, 's gibt nur a Wien". Der Geist des berühmten

Kanzelredners Abraham a St. Clara scheint in den unmittelbaren Vorgängern Raimunds, in Meisl, Gleich und Bäuerle, lebendig geworden zu sein. Mag ihr Witz noch so derb und drastisch klingen, er verletzt nie, und selbst dem schärfstem Pfeffer wird gleich eine tüchtige Portion Honigbrot und Zuckerwasser nachgeschickt, daß im Publikum eher der lachende Leichtsinn am Leben bleibt, als daß eine Stimmung der Reue und des Weinens aufkommt. Sie wandern alle an uns vorüber, die genußfrohe Großstädterin, die an einem Mann nicht genug hat, der protzige Bürger und Hausherr aus der Innern Stadt, „Simandel", der Pantoffelheld, „Kuchelmenscher" und Kammerkatzen, aber auch der Ungar „Milosch Tolpatsch" und der mauschelnde Schacherjude, kurz das ganze Wien in seinen charakteristischen Typen von Einheimischen, Eingewanderten und Fremden.

So vielseitig Personen und Motive auf der Wiener Volksbühne verwendet erscheinen, die Theaterstücke als solche haben gleichfalls die verschiedenartigsten Charaktere. Bald schauen wir eine bürgerliche Komödie, bald ein Zauberspiel, bald eine mythologische Karikatur, bald eine Parodie auf irgendein klassisches oder sonst bekanntes Dichtwerk. Perinets „Hamlet, Prinz vom Tandelmarkt" enthielt eine Lieblingsrolle Raimunds. Und wenn etwa in Meisls „Frau Ahndl" ihr edler Sproß zu rezitieren begann:

> Ja, ich bin von leichtem Stamm,
> Bin's, den alle Kellner kennen,
> Den d' Steinbrüderln Capo nennen,
> Der bei Branntwein und bei Bier

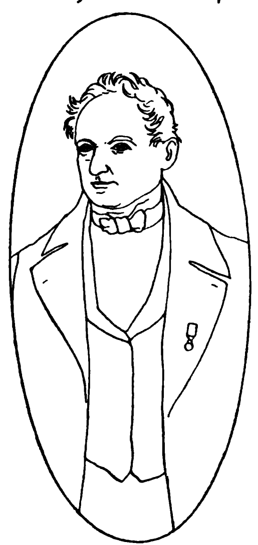
Ganze Nächte durchzwickt und tartelt,
Der nix tut als sauft und kartelt,
Bin der gwisse Jaromir,

so mußte wohl selbst der Dichter der „Ahnfrau" lachen, der von dem Wiener Vorstadttheater so viele Anregungen empfangen hatte.

Bezeichnend sind schon die Namen der einzelnen Personen in diesen urwüchsigen Schöpfungen der Volkslaune. Der Stadtkommandant Rummelpuff, der Zeitungsschreiber Pfiffspitz, der Schulmeister Gansleber, der Kaufmann v. Prell, der Spekulant v. Flucht, die Baronin Ehren, der Hauptmann v. Adlerklau, der Musikant Kratzerl, die Kräutlerin Pimpernelle Hauswurzen und wie sie alle heißen, lassen uns bereits von vornherein erraten, was für eine Rolle ihnen zugedacht ist. Die Sprechweise wird den Verhältnissen sorgfältig angepaßt. Übertreibungen derbster Art stehen auf der Tagesordnung. Lieblingsaussprüche werden stets von neuem wiederholt und belacht. Großen Aktionen, Verkleidungen und anderen auf äußere Effekte berechneten Situationen begegnet man häufig. Der deus ex machina stolziert fast in jedem Stück plötzlich und siegesgewiß einher. Eine Lösung von innen wird selten beabsichtigt. Eingeschobene Quodlibets, neue Texte mit alten Melodien, moralisierende Schlußapotheosen gehören dagegen notwendig zum technischen Apparat des volkstümlichen Schauspiels.

Karl Goedeke, der zuerst Raimunds Genialität wiedererkannt und verherrlicht hat, indem er von ihm meint, er wäre allenfalls neben Shakespeare gestellt worden, hätte er nicht das Unglück gehabt, bloß ein deutscher Dichter zu

sein, dieser norddeutsche Gelehrte und Kritiker weiß auch den eigentlich bloß Wienern verständlichen Vorläufern Raimunds gerecht zu werden. Am meisten schätzt er mit Recht Adolf **Bäuerle** (1786—1859). Bäuerle „benutzte die vorgefundenen Elemente des Wiener Zauberspiels mit großem Glück zu parodistischen Dichtungen und gab der Bühne neben dieser Gattung auch eigentliche Lustspiele aus dem Wiener Leben der mittleren und unteren Schichten voll Treue und Wahrheit in den Charakteren und loser Verknüpfung der einzelnen komischen Situationen". Sein „Staberl" ist in der Tat eine der besten Komödianten würdige Figur. „Auch die übrigen Figuren sind lebendige und wahre Menschen, keine bloße Masken, gutmütig sanguinisch, individuell, ohne Bizarrerie, ein gut Teil Wiener Patriotismus. Diese Pietät zum Herrscherhause, später Servilismus genannt, ist ein Hauptbestandteil der Vaterlandsliebe." Nicht so gut gelingen ihm die Frauen- und Mädchengestalten. Aber, alles in allem genommen, darf Bäuerle als ausgezeichneter Lustspieldichter gelten, der nicht bloß in der Literaturgeschichte fortlebt. Seine besten Stücke: „Die Bürger in Wien", „Aline oder Wien in einem anderen Weltteil", „Der Fiaker als Marquis", „Die falsche Primadonna", „Die schlimme Lisel", „Der

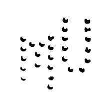


Adolf Bäuerle

verwunschene Prinz" werden jetzt nach einem Jahrhundert neu gedruckt und gern gelesen, hoffentlich da und dort auch gespielt.

Weniger erfolgreich, wenn auch vielleicht begabter als Bäuerle war der Laibacher Karl Meisl (1775—1853). Er soll fast zweihundert Stücke verfaßt haben, doch ist nur ein Teil davon gedruckt auf uns gekommen, darunter die heute noch beliebten „Das Gespenst auf der Bastei", „Das Gespenst im Prater", „Die Geschichte eines ersten Schals in Wien" und „Die Entführung der Prinzessin Europa". Seinen zur Eröffnung des Theaters an der Josefstadt (Umbau 1822) gedichteten Prolog hat kein Geringerer als Beethoven vertont. Meisl wurde später gründlich verkannt. Sein beißender Sarkasmus, sein treffsicherer Witz, seine glänzenden Verse werden jetzt erst wieder seit Rudolf Fürst gewürdigt, der ihn in den Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte zu Ehren gebracht hat.

Josef Alois Gleich (1772—1841), der dritte in dem volkstümlichen Triumphirat, das dem Siegeszug Raimunds vorangeht, gleich Bäuerle von Geburt aus Wiener Kind, schrieb außer einer Anzahl von Räuber- und Geisterromanen noch mehr Theaterstücke als der überfruchtbare Meisl selbst. Weder durch Erfindungsgabe noch in der Technik ragt Gleich irgendwie hervor. „Sein schönstes Stück war seine Tochter; diese hätte die Zensur ausstreichen sollen, so hätte sie mich doch nicht unglücklich gemacht", urteilte sein unfreiwilliger Schwiegersohn Raimund. Vielleicht am ehesten wirkt heute noch die Parodie „Fiesko, der Salamikrämer"; doch sind auch Gleichs „Musikanten am hohen Markt", „Ydor, der Wanderer aus dem



Wasserreich" und „Die weißen Hüte" für den heutigen Geschmack nicht ohne Reiz.[1])

In den „Musikanten am hohen Markt" errang Ferdinand Raimund, der am 1. Juni 1790 als Sohn eines Wiener Drechslers geborene und seinem Meister Zuckerbäcker aus der Lehre entlaufene Schmierenkomödiant seinen ersten großen schauspielerischen Erfolg. Raimund und Gleich befruchteten einander gegenseitig, wobei natürlich Gleich den größeren Gewinn zog. Dessen Tochter, die schöne Luise, war mitschuldig an dem zerrütteten Leben des leidenschaftlichen, von glänzendstem Humor, aber auch von tiefstem Ernst erfüllten Raimund. Lebenslang trieb diesen eine unstillbare Sehnsucht. Zunächst wollte er Burgtheaterschauspieler, später Burgtheaterdichter werden. „Ich bin zum Tragiker geboren, mir fehlt dazu nix als die G'stalt und's Organ", meinte er einst in wehmütiger Selbsterkenntnis. Und er lernte verzichten. Aber die Kränze Shakespeares und Calderons lockten ihn bis an sein tragisches Ende. Auf der Wiener Volksbühne von dem keine Zote, keinen Kraftausdruck, keinen blendenden Effekt verschmähenden Nebenbuhler Nestroy am Ende nahezu verdrängt, um die Erfüllung einer heroischen Dichterlaufbahn vom Schicksal betrogen, trotz kindlichster Frömmigkeit zu einem Liebesleben ohne den Segen des Priesters verurteilt, von allen Gegensätzen des menschlichen Daseins besessen und gequält, unmittelbar am Rande des Abgrundes, der sich vor dem Wahnsinnigen auftut, brachte sich Raimund aus Angst vor den Folgen eines

[1]) R. Fürst, Bäuerle, Meisl, Gleich, Raimunds Vorgänger (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, 10. Band). Berlin 1907.

Hundebisses eine tödliche Wunde bei, der er am 5. September 1836 erlag. Raimunds Ende gestaltete sich noch qualvoller, noch erschütternder als das seines großen Leidensgenossen Heinrich v. Kleist.

1823 hatte Meisl nach Wielands „Dschinnistan“ ein Zaubermärchen „Die Prinzessin mit der langen Nase“ zu schreiben versucht, ohne Raimunds Beifall zu finden, der gerade ein Zugstück für seine Benefize brauchte. Dieser, untröstlich über den Mangel einer passenden Rolle, schuf sich nun selbst eine solche in der zweiaktigen Posse „Der Barometermacher auf der Zauberinsel“. Die Dichtung erzielte ausverkaufte Häuser. Bei der dritten Aufführung bekannte sich Raimund als Verfasser. Der Sprung vom Schauspieler zum Dramatiker war getan.

In die Märchenwelt von „Tausend und eine Nacht“ führte gleich das zweite, mit noch größerem Beifall aufgenommene Stück: „Der Diamant des Geisterkönigs“. Es ist keine bloße Zauberposse mehr wie das erste, ein idealistisches Leitmotiv liegt dem Ganzen zugrunde, der Preis des treuen Weibes, das höher gilt als alle Schätze der Welt. Zauberer, Könige, Prinzessinnen, mit einem Wort sämtliche Personen denken, fühlen und sprechen Wienerisch. In der Technik erinnert „Der Diamant des Geisterkönigs“ völlig an das typische Wiener Zauberstück. Zwei Paare, ein ideales und ein komisches, Eduard-Amine und Florian Waschblau-Mariandl landen nach allerlei Widerwärtigkeiten im Hafen einer glücklichen, ruhig-zufriedenen Ehe.

Den Stoff zu dem romantischen Originalzaubermärchen „Das Märchen aus der Feenwelt oder der Bauer

als Millionär" erfand Raimund aus freien Stücken. Der Kreis seiner Gestalten erweiterte sich. Der Zauberer Bustorius aus Warasdin und der Magier Ajaxerle aus Schwaben redeten bereits in der Sprache ihrer Mundart. Allegorische Figuren ließ er nunmehr eine größere Rolle spielen als in seinen ersten Stücken. Schürzung und Lösung des dramatischen Knotens wurde ihnen anvertraut. In der tiefsinnigen symbolischen Erscheinung des Aschenmanns trat der Dichter selber auf, von endlosem Beifall immer und immer wieder hervorgerufen.

So mancher steigt herum,
Der Hochmut bringt ihn um,
Tragt einen schönen Rock,
Ist dumm als wie ein Stock,
Von Stolz ganz aufgebläht,
O Freundchen, das ist öd!
Wie lang steht's denn noch an,
Bist auch ein Aschenmann.
Ein Aschen! Ein Aschen!

Und wer von uns kennt nicht seit seiner Kinderzeit das berühmte Abschiedslied „Brüderlein fein, Brüderlein fein"? In ewiger Jugend erklingt es heute noch. Keinem Dramatiker, weder früher noch später, ist die Durchdringung eines wahrhaft tragischen Stoffes mit lyrischen Elementen also gelungen wie Raimund. Sogar die Melodie für seine Lieder schuf er selbst.

Auf neuen Bahnen begegnen wir ihm in seinem nächsten Stück: „Die gefesselte Phantasie". Den großen Zwiespalt in seinem Innern zwischen dem Komiker aus Beruf und dem Helden seiner Hoffnungen und Wünsche brachte Raimund darin zu lebendigem Austrag. Aber

gerade diese Dichtung wollte ihm nur schwer gelingen. Manche Szenen und Figuren machen denn auch einen schwächlichen Eindruck. Auf der Höhe der Hauptperson im „Bauer als Millionär" steht eigentlich bloß der Harfenist Nachtigall, der Typus des alten Wiener Vorstadtsängers.

Bedeutender war schon wieder „Moisasurs Zauberfluch", stofflich mit der Orpheussage und Alkestefabel verwandt. Aber den vollen Lorbeer errang Raimund auch hier nicht. Und Grillparzer kritisierte ihn richtig: „Das Ernste ist Ihnen bloß bildlose Melancholie; wie Sie es nach außen darzustellen suchen, zerfließt es in unkörperliche Luft. Im Komischen haben Sie mehr Freiheit und gewinnen Gestalten, dahin sollte Ihre Tätigkeit gehen". In „Moisasurs Zauberfluch" suchen wir vergeblich nach einer komischen Rolle. Um so erfreulicher war daher der Umschwung. Im Rappelkopf des Zauberspiels „Alpenkönig und Menschenfeind" (1828) fand der Dichter wieder sich selbst, charakterisierte er sein ureigenstes Wesen. Der Menschenfeind ist niemand anders als Raimund. Nur dadurch, daß der menschenfreundliche Alpenkönig dem Helden des Stückes ermöglicht, sich selbst zu beobachten, wird dieser geheilt. Alles aber ist verinnerlicht. Das Doppelgängermotiv erscheint auf das glücklichste verwendet. Das Zauberhafte ist nur schmückendes Beiwerk oder dient symbolischen Zwecken. Das ergreifende Lied „So leb denn wohl, du stilles Haus" hat sich unabhängig vom Stück das ganze Volk, die weite Welt erobert.

Mit der „Gefesselten Phantasie" und „Moisasurs Zauberfluch" bildet „Die unheilbringende Krone" oder

„König ohne Reich, Held ohne Mut, Schönheit ohne Jugend“ eine in sich geschlossene Gruppe. Das tragische Moment gibt ausschließlich den Ton an. Die Ehrsucht stürzt den von ihr beseelten Menschen ins tiefste Verderben. Freilich sollen ein paar komische Szenen mit dem Schneider Zitternadel dem Geschmack des Publikums diesmal Rechnung tragen, aber so verlor sich die einheitliche Stimmung erst recht. Gereimte und ungereimte Verse, Alexandriner und spanische Trochäen, Poesie und Prosa stehen unvermittelt nebeneinander. Kein Wunder, daß dieses Stück deutlich abgelehnt wurde.

Nur noch einmal folgte Raimund dem Ruf seiner Muse, die ihn jetzt freilich auf den Gipfel seines Schaffens gelangen ließ: im „Verschwender“ (1834). Aus der älteren Wiener Posse griff er bloß Äußerlichkeiten für den Träger der Handlung auf. Aber alle die mehr oder minder rohen Motive vertiefte, vergeistigte er. Der leichtsinnige Flottwell und sein treuer Diener Valentin kehren in der Weltliteratur nicht ein zweites Mal wieder. Das berühmte Hobellied, mit dem Raimund auch als Schauspieler von der Bühne Abschied nahm (am 1. Mai 1836 in Hamburg), enthält die Quintessenz seiner und wohl der einzig wahren Lebensphilosophie.[1])

[1]) Raimunds sämtliche Werke. Herausgegeben von Karl Glossy und August Sauer. 3 Bde. Wien 1883. — Artur Farinelli, Grillparzer und Raimund (Grillparzer-Jahrbuch Bd. 8, Wien 1899). August Sauer, Ferdinand Raimund. Eine Charakteristik. (Gesammelte Reden und Aufsätze zur Geschichte der Literatur in Österreich und Deutschland. Wien 1903). Eduard Castle, Zur Einführung in Ferdinand Raimunds Werke (Raimunds sämtliche Werke, Leipzig 1903). R. Prisching, Raimunds

Derjenige, der ihn in der wandelbaren Gunst des Volkes ablöste, hieß Johann Nestroy und glich ihm wie das effekthaschende junge Deutschland der tiefinnerlichen Romantik. Realistische Figuren und Wendungen finden wir zwar schon bei Raimund, aber sie sind dort ganz von dem Höhenlicht umflutet, das uns Shakespeare zum Unterschied von den modernsten Naturalisten lieb und teuer macht. Sein Wirklichkeitssinn, seine Wirklichkeitsfreude überbietet nirgends sich selbst. Eine fromme, heilige Scheu gegenüber allem, was die Sinne kitzelt, eine starke Verachtung der Zote, eine brennende Scham davor, sich irgendwie zu entblößen oder zur bloßen Belustigung zu dienen, ein unablässiges Bemühen, das Komische zum Humorvollen zu erheben, zeichnet Shakespeare und Raimund gemeinsam aus. Der saftige Possenreißer und Satiriker



Johann Nestroy

Anfänge. Progr. Mährisch-Ostrau 1901/02. — Raimunds Mädchen aus der Feenwelt. Progr. Mährisch-Ostrau 1900/01. Edmund Dorer, Der Verschwender auf der Bühne (Nachgelassene Schriften 2. Bd.). Dresden 1893. R. Prisching, Raimunds Verschwender. Progr. Mährisch-Ostrau 1911. Eugen Kilian, Raimunds Gefesselte Phantasie (Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 12. Bd.). Wien 1903. R. F. Arnold, Raimund in England (Beiträge zur neueren Philologie, J. Schipper dargebracht). Wien 1902. Karl Fuhrmann, Raimunds Kunst und Charakter. Berlin 1912.

Nestroy bildet den Gegenpol. Gleichwohl möge auch sein Verdienst ungeschmälert bleiben. Schloß Raimund als vollendeter Künstler die Entwicklung des vormärzlichen Volksstückes ab, das noch keine Politik und keine Elektrizität kannte, keine spintisierenden Charaktere, kein „modernes Problem“, so eröffnete Nestroy mit eine neue Zeit. Auch er stand noch mit einem Fuß auf dem alten Zauberboden, aber mit dem andern versuchte er sich, allerdings oft unkünstlerisch schonungslos, in dem Gestrüpp des nüchternen Alltags zurechtzufinden, während der revolutionären Umwälzung der ganzen Zeit nicht stehen zu bleiben, in manchem Betracht ein Vorläufer Anzengrubers, in dem die zweite Glanzperiode des Volksstücks gipfelt, wie in Raimund die erste.

Das französische Vaudeville bot Nestroy wohl die meisten Stoffe für seine weit über 60 Stücke. Am lebendigsten erhielten sich und wirken heute noch „Der böse Geist Lumpazivagabundus“, „Die Familie Knieriem, Zwirn und Leim“, „Der Unbedeutende“, „Einen Jux will er sich machen“ und „Freiheit in Krähwinkel“. Das soziale Volksstück, das er in der ernstkomischen Lokalposse „Zu ebener Erde und erster Stock“ (1835) auf die Bühne brachte, pflegte er nicht weiter. Alle Gattungen des volkstümlichen Zauberstücks sind auch bei ihm vertreten, aber an die Stelle naiver Hingabe tritt zynische Spottlust. Er zeigt die Menschen, wie sie sind, nicht wie sie sein sollen, er moralisiert nicht, er glaubt an keine Besserung. Je älter Nestroy wurde, desto überzeugter gab er den Zauberapparat auf, desto lieber schloß er sich den französischen Zeitdichtern an. Verwechslungen, Verkleidungen und aller-

hand andere ins Gebiet der Situationskomik fallende technische Kunstgriffe müssen für den oft mangelhaften dramatischen Aufbau Ersatz bieten. Seine zahllosen Extemporisationen, die uns wenigstens zum Teil als Anekdoten überliefert sind, verhalfen mehr als einem seiner Stücke zu rauschenden, unserer Zeit nicht mehr begreiflichen Augenblickserfolgen.

Interessant blieb Nestroy immer, sowohl als Volksdichter, wie als Schauspieler, wie als Mensch. Wir besitzen eine hübsche zeitgenössische Charakteristik seiner Erscheinung auf der Bühne, die mittelbar auch sein Schaffen beleuchtet: „Erst durch Beobachtung und Erfahrung gelangte Nestroy dahin, aus seiner widerstrebenden Persönlichkeit Kapital zu schlagen und gerade die Hindernisse, die sich in ihm selbst entgegenstellten, zuletzt in ebensoviele neue wirksame Hilfsmittel zu verwandeln. Durch seine lange Gestalt, die er nach Belieben bald verlängerte, bald einknickte, durch seine schlotternden Bewegungen und mittels frappantem Wechsel zwischen Schwerfälligkeit und Elastizität überraschte und elektrisierte er sein Publikum. Großen Vorteil zog er aus seiner eminenten Zungenfertigkeit, und in Rollen seiner eigenen Stücke überschüttete er die Hörer gleichzeitig mit einem Schwall von Worten und mit einem Feuerregen glänzender Einfälle. Aber beinahe beredter noch als seine Dialektik war sein stummes Spiel, mit welchem er alle Voraussetzungen des Zensors durchkreuzte. Durch ein Aufzucken der Stirne und der Augenbrauen, verbunden mit einem Niederzucken der Oberlippe und des Kinnes — ein Mienenspiel, das sich nicht schildern läßt — gab

er seiner Rolle einen Zusatz von allerlei Gedankenstrichen, aus welchem sich noch ganz anderes heraushören ließ, als was wirklich gesprochen wurde, und da, wo die Darsteller der einstigen italienischen Kunstkomödie mit Worten improvisiert hatten, improvisierte er noch weit drastischer durch Schweigen".[1])

Hebbel wurde von Nestroy in „Judith und Holofernes", Wagner in „Tannhäuser und Lohengrin" parodiert, am vernichtendsten aber Holtei in „Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab". Karl v. Holtei (1798 bis 1880) ist der literarische Finder der schlesischen Mundart. Seine Singspiele wie „Die Wiener in Berlin", „Die Berliner in Wien", „Die Wiener in Paris" wurden volkstümlich. Den Berliner Jargon brachte er zuerst auf die Bühne. Die längste Lebensdauer blieb freilich seinem Iffland in neuer verbesserter Auflage bringenden Rührstück „Lorbeerbaum und Bettelstab" (1840) vorbehalten, in dem das Ende eines leichtsinnigen Poeten dargestellt wird. „Ach, armer deutscher Dichter", sagt dieser einmal, „unerkannt und unverstanden gehst du durch dein Volk: nur der Neid spricht von dir, und die Not ist deine Gefährtin." Und so schlicht und feierlich wie dieser Satz greifen auch andere lebenswahre Stellen des Dramas immer noch an unser Herz.[2])

---

[1]) H. Sittenberger, Nestroy (Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 11. Bd.) Wien 1902. L. Langer, Nestroy als Satiriker. Wien 1908. O. Rommel, Einleitung zu Nestroys Werken (in Bongs Goldener Klassikerbibliothek) Berlin o. J.

[2]) A. Moschner, Holtei als Dramatiker (Breslauer Beiträge 28. Heft), Breslau 1911.

Ein Vorgänger Holteis auf der Volksbühne war sein Landsmann Karl Sessa, dessen gegen die Juden gerichtete satirische Posse „Unser Verkehr“ (1814 gedruckt) seinerzeit große Aufregung verursacht hat. Die Sprache des Stückes ist ein dem Hochdeutschen angeglichenes Jiddisch. Ein dritter Schlesier, David Kalisch, der Begründer des Berliner Witzblattes „Kladderadatsch“, wurde der eigentliche Schöpfer des Berliner Volksstücks: „Berlin bei Nacht“, „Berlin, wie es weint und lacht“, „Berlin wird Weltstadt“ u. a. m.

Schüchtern begann das Volksleben selbst außerhalb der Großstädte Wien und Berlin auf der Bühne Wurzel zu fassen. Der Straßburger Professor Georg Daniel Arnold verfaßte 1816 einen „Pfingstmontag“, den Goethe, von Herzog Karl August aufmerksam gemacht, las und lobte. Der Frankfurter Karl Malz schrieb, ebenfalls in der Mundart seiner Heimat, ein Volksstück „Die Entführung oder der alte Bürgerkapitän“ (1821). Ernst Elias Niebergall brachte eine Lokalposse im Darmstädter Dialekt: „Datterich“ (1841), auf die Bühne. Der geniale Graf Franz Pocci, der Hauptmitarbeiter der „Fliegenden Blätter“ in ihrer Glanzzeit, wirkte bis zu seinem Tod (1876) unermüdlich als eigentlicher dichterischer Schöpfer des Münchener Kasperltheaters.[1]) Sein Landsmann Franz Bonn dichtete das Volksschauspiel „Gundel vom Königssee“ (1878).

Nach Österreich zurück führt uns die sentimentale

[1]) Hyazint Holland, Pocci als Dichter und Künstler, München 1877. Alois Dreyer, Pocci als Dichter, Künstler und Kinderfreund, München 1907.

„Deborah“ des in Wien eingewanderten Frankfurter Juden Salomon Mosenthal. Salonbauern, mit denen der „Schwarzwälder Dorfgeschichten“ zum Verwechseln ähnlich (nur sollen es diesmal Steirer sein, Steirer des ausgehenden 18. Jahrhunderts), beherrschen die Handlung. Eine süßliche Liebesgeschichte, in der ein unüberbrückbarer Glaubens- und Stammesgegensatz sein Veto abgibt, wird vom Dichter zu allerlei Toleranzmoralpauken benutzt. Noch matter erscheinen uns heute andere seiner Stücke, wie „Der Sonnwendhof“ und „Der Schulz von Altenbüren“.

Mit einem liberalen Tendenzstück trat endlich auch der größte Volksdramatiker der letzten Generation auf die Bühne: Ludwig Anzengruber. Aber unter seinem kraftvollen Schritt erdröhnte ein anderes Element mit, die Erde, die wirkliche Erde, der Heimatboden. Wo waren die Zeiten, da Raimund mit Nestroy um den Preis rang? Zwar waren ihre Epigonen, Karl Elmar (eigentlich Swiedack), der berühmte Josephstädter Schauspieler und Volksdramatiker, dessen Künstlerskizze mit Gesang „Ferdinand Raimund“ (2. Aufl. 1862) gleich seinen übrigen Stücken großen Beifall fand, Friedrich Kaiser, der Begründer der Wiener „Concordia“ und gefeierte Lustspiel-



Karl Gutzkow

dichter, dann in einigem Abstand Karl Haffner, der den Text zu Straußens „Fledermaus“ verfaßte, der „Therese Krones“, Raimunds Zeitgenossin, in einem also betitelten Volksstück nochmals auf die Bühne brachte, Anton Langer, der in einem Genrebild aus dem Wiener Leben „Strauß und Lanner“ vorführte, O. F. Berg, der sogar dem „Wiener Dienstbot“ zur Bühnenfähigkeit verhalf, noch immer am Werk, als Anzengrubers „Pfarrer von Kirchfeld“ (1870) erschien. Allein die Schatten aus dem alten Wien schwanden unaufhaltsam dahin, um dem neuen Geist einer neuen Zeit Platz zu machen.

Anzengruber (geboren den 29. November 1839 zu Wien), ursprünglich Schauspieler, dann Polizeibeamter und Redakteur angesehener Zeitschriften, hatte seine dramatischen Anlagen vom Vater geerbt, dem wir ein Trauerspiel „Berthold Schwarz“ verdanken. Oberösterreichische Bauern waren seine Ahnen. Den Bauern, dem Volke blieb Anzengruber treu bis an seinen nur zu frühen Tod (am 10. Dezember 1889). Die Reform der Volksbühne, die Aufklärung des Volkes, diese zwei Aufgaben bildeten sein Lebensprogramm.

„Wenn wir,“ so schloß Anzengrubers erster Brief an Rosegger, „die wir uns emporgerungen aus eigener Kraft über die Masse, heraus aus dem Volk, das doch all unsere Empfindungen und unser Denken großgesaugt hat, wenn wir, sage ich, zurückblicken auf den Weg, den wir mühevoll steilauf geklettert in die freiere Luft, zurück auf alle die tausend Zurückgebliebenen, da erfaßt uns eine Wehmut; denn, wir wissen zu gut, in all diesen Herzen schlummert, wenn auch unbewußt, derselbe Hang zum Licht und zur Frei-

heit, dieselbe Kletterlust und dieselben, wenn auch ungelenken Kräfte, und so oft wir bei einer Wegkrümmung das Tal zu Gesicht kriegen, so tun wir, wie uns eben ums Herz ist, lustig hinabjauchzen: Kimmt rauf, do geht da Weg! oder weinend zurückwinken — o wie unverstanden! Das war auch meine Furcht, aber siehe da — plötzlich wimmelts auf meinem Weg herauf vom Tal, ich seh mich ganz verstanden, seh mich eingeholt, umrungen und steh dem Volk gegenüber, gehätschelt wie ein Kind oder ein Narr — die bekanntlich die Wahrheit sagen. Gott erhalte uns das Volk so, wir wollen gerne seine Kinder bleiben und seine Narren sein." Aber nicht minder ernsthaft lehnte der freisinnige Mann alle Freidenkerbünde ab: „Ich mag das Renommieren mit dem Unglauben ebensowenig, wie das mit dem Glauben." Der Dichter des „Pfarrers von Kirchfeld" kämpfte gegen die Übergriffe eines herrschsüchtigen Klerus, aber nicht gegen eine innerlich berechtigte, heilige persönliche Überzeugung. Im Gegenteil, gerade sie wollte Anzengruber erhalten wissen. Dummheit, Aberglauben, Fanatismus, Intoleranz, die ganz gut auch unter liberaler Maske auftreten können, die sollten mit Stumpf und Stiel ausgerottet werden!

Anzengruber bekannte selbst einmal, daß Shakespeare, Schiller, dann in technischen Dingen Kotzebue und Iffland auf ihn hauptsächlich gewirkt hätten. Und man kann in der Tat diesen Einfluß bis zu seinen letzten Stücken da und dort bemerken.

Einfache Gegenstände, einfache Stoffe, einfache Charaktere zieht er, darin ein Antipode Hebbels, allen verwickelten

Naturen und Motiven vor. Alltägliche menschliche Leidenschaften, die jeder versteht, Kämpfe, die überall und immer wieder von neuem ausgefochten werden, die Gegenwart, nicht irgendein entlegenes historisches Zeitalter, zeigt er uns an typischen Gestalten, an typischen Schicksalen, in typischen Momenten. Fast ausschließlich der Wiener Kleinbürger und das Volk auf dem Land wird von ihm verkörpert. Man muß kein „Studierter" sein, um ein Anzengruberstück genießen zu können.

Die denkbar einfachste Handlung liegt bereits dem „Pfarrer von Kirchfeld" zugrunde. Ein aufgeklärter liberaler Seelenhirt, der trotz Zölibat und vatikanischem Konzil Mensch bleibt und frei bleibt, ringt sich siegreich durch und erobert schließlich auch die widerspenstigen Herzen in seiner Gemeinde. In diesem Werk ist Anzengruber freilich noch zu sehr von der Zeit und der Tendenz der damals in der Luft liegenden Kulturkampfstimmung abhängig.

Rein menschliche Affekte, rein künstlerische Wirkung löst jedoch bereits „Der Meineidbauer" aus. Der Titelheld dieser grandiosen Bauerntragödie lebt in einer Welt für sich Bäuerlicher Trotz und Eigensinn, bäuerliche List und Verschlagenheit, bäuerliche Habsucht und Rachgier, bäuerliche. Gewohnheitsglauben und Egoismus, selbst unter dem Schutz des Meineids, sind vielleicht noch nie so lückenlos in einem einzigen Charakter aufgespeichert dem Publikum vor Augen getreten wie im „Meineidbauer". Aber auch nie so absichtslos die wahre „Unschuld vom Land" in den beiden unehelichen Kindern seines Bruders, die schließlich doch ihr gutes Recht erhalten.

Das nächste Stück „Die Kreuzelschreiber", das zum „Meineidbauer" in vollstem Gegensatz steht, bedeutet wohl

Anzengrubers übermütigste Komödie. Ein bairisches Bauerndorf bildet die Szene. Dörfliche Betschwestern und ihre Männer und Brüder liegen, von einer unwürdigen Geistlichkeit angestiftet, miteinander im Krieg. Die Verehrer Döllingers, die nach dem vatikanischen Konzil eine Adresse an den berühmten Bekämpfer des Unfehlbarkeitsdogmas gerichtet haben, müssen zur Buße eine fromme Wallfahrt unternehmen. Da kommt dem Steinklopferhans, dem Dorfphilosophen, ein rettender Gedanke. Er gibt den Dirndeln den Rat mitzupilgern. Einer hat's wagen dürfen, den Allmächtigen in der Gemeinde ein Schnippchen zu schlagen, einer, der Ärmste und Verlassenste, eben jener Steinklopferhans, dem „nix g'schehn" kann.

Auch im „G'wissenswurm" schlägt der einfachste Menschenverstand alle Tartüfferie aus dem Felde. Grenzt diese Komödie in manchen Partien ans Tragische, so ist der prächtige „Doppelselbstmord" eine Posse reinsten Wassers. Zwei Kinder aus feindlichen Häusern lieben einander. Da die Eltern von einer Verbindung der beiden nichts wissen wollen, flieht das Liebespaar zur Alm, „wo's ka Sünd gibt", „um sich auf ewig zu vereinigen". Angstvoll werden die vermeintlichen Selbstmörder gesucht, bis man die Verliebten glücklich am Leben findet. Sie haben inzwischen ihr Paradies auf Erden gefunden. Prüde Menschen werden an diesem urwüchsigen Stück Anstoß nehmen. Anzengruber aber ist hier wie auch sonst jedem frivolen Sinnenkitzel peinlich aus dem Wege gegangen. Frische Bergluft weht immer um seine Dichterstirne, hält sein Auge klar und sein Herz warm, und die Menschen, die er schildert, sind eben Menschen.

„Der ledige Hof", „'s Jungferngift" und „Die Trutzige" haben sich neben den genannten Stücken bisher keinen rechten Erfolg zu verschaffen gewußt. Auch die andern Dramen, in denen Anzengruber, durch böse Erfahrungen im Glauben an sich selbst und seine beste Kraft erschüttert, wie Raimund in späteren Jahren höheren Zielen auf dem Kunsttheater zustreben will, fielen ab. Das Jahrzehnt zwischen Vollendung des „Vierten Gebots" (1877) und Ausführung seines letzten Dramas „Der Fleck auf der Ehr" (1887) ist ausgefüllt von solchen mehr oder weniger mißglückten Versuchen. Auch diese beiden Werke sind als Dramen vielfach verfehlt, allein eine Reihe überaus wirksamer Szenen und vor allem die glänzende Charakterisierungskunst Anzengrubers lassen uns die Mängel gern übersehen.

Im „Vierten Gebot" sind es die Eltern, die ihr Kind zugrunde richten. Schonungslos wird die Kehrseite des Gebots bloßgelegt, schonungslos werden alle Folgerungen gezogen. Der faule Drechslermeister Schalanter und der reiche Hausherr Hutterer verkaufen jeder in seiner Weise die Töchter, ruinieren durch falsche Erziehung ihre Söhne und scheitern schließlich selbst. Der Übergang der Großstadt Wien zur Weltstadt wird in dem Stück mit einem drastischen Realismus ohnegleichen dargestellt.

Mit gesunkener Kraft kehrte Anzengruber kurz vor Abschuß seines Lebens nochmals zu den Bauern seiner Jugend zurück im „Fleck auf der Ehr". Aber die innere Lösung des Konflikts gelingt ihm hier ebensowenig mehr wie der straffe Aufbau der Handlung. Sein letztes Stück ist eine dramatisierte Geschichte. Gewiß treten uns auch

da wieder einzelne Prachtgestalten entgegen, wie wir sie in allen, selbst in den schwächsten seiner Schöpfungen verfolgen können, bis zu den „Herzmenschen", dem alten Kernhofer in den „Alten Wienern" und dem Spielzeughändler Hammer in der Weihnachtskomödie „Heimg'funden".

Anzengruber hat mit Schiller schon die Auffassung vom sittlichen Charakter des Theaters gemein. Auch für ihn ist die Schaubühne eine moralische Anstalt. Auch Anzengruber betrachtet sich als Volkserzieher, auch er will bessern. Aber nirgends geschieht das mit aufdringlicher Absicht. Aus sich heraus soll das Gute wirken, das Böse abstoßen; nicht durch langweiliges Moralisieren oder gar durch fanatische Tendenzmacherei, sondern einzig und allein durch die schlichte Allmacht echter Poesie erreicht er seinen Zweck. Und merkwürdig! Selbst die düstersten Bilder menschlichen Elends, menschlicher Verkommenheit weiß er zu erhellen. Die Sonne seines goldenen Humors bricht immer wieder siegreich aus dem finstern Gewölk hervor. Seine optimistische Lebensauffassung verläßt ihn nie. Er überbrückt den Gegensatz von arm und reich, von Land und Stadt, von Mundart und Hochdeutsch. Seine Gestalten stammen aus beiden Welten, er bringt sie einander näher, er führt alles auf den rein menschlichen Ursprung zurück. Manche werden so genannt, Anzengruber ist es in der Tat: ein Dichter der Versöhnung.[1])

[1]) Anton Bettelheim, Einleitung zu Ludwig Anzengrubers Sämtlichen Werken. Stuttgart 1890. L. Anzengruber, Briefe. Mit neuen Beiträgen zu seiner Biographie. Herausgegeben von Anton Bettelheim. 2 Bde. Stuttgart 1902. Anton E. Schönbach, L. Anzengruber (Gesammelte Aufsätze zur neueren Literatur in Deutschland, Österreich, Amerika). Graz 1900. Büchner, Anzengrubers Dramentechnik. Diss. Darmstadt 1911.

5.

Laube und das Burgtheater



Heinrich Laube

Kaiserin Maria Theresia war aus Gewissensgründen keine Freundin des Theaters. Gleichwohl wurde unter ihrer Herrschaft 1741 das „Königliche Theater nächst der Burg" begründet, das heutige Wiener Burgtheater.[1]) Die wechselvollsten Schicksale waren ihm beschieden. Bald ganz wälschem Einfluß preisgegeben, bald wieder norddeutschen Mustern nachstrebend, von beständiger Kassenebbe heimgesucht, entwickelte sich die Bühne zur Zeit Kaiser Josephs II., zum „Hof- und Nationaltheater" umgetauft, nur sehr langsam. Einigemal wurde der Versuch gemacht, Lessing für Wien zu gewinnen. Er lehnte jedoch ab, in irgendwelche nähere Beziehung zum dortigen Theater zu treten. Großen Einfluß gewann der berühmte Schauspieler Friedrich Ludwig Schröder. Er setzte die Anerkennung der Hamburger Schule durch und legte den Grundstock zum sogenannten Burgtheaterstil. Dagegen gestaltete sich der Einfluß Kotzebues, der zuerst Sekretär und dann Jahre hindurch festbesoldeter Dichter der Hofbühne war, weniger glücklich. Grillparzers Protektor Schreyvogel löste ihn ab. Dessen Nachfolger, der Dramatiker Johann Ludwig Deinhardstein, betrieb die Direktion gleichsam wie einen Sport. Mit dem leichtlebigen Kotzebue geist- und wesensverwandt, setzte er da fort, wo dieser aufgehört hatte. Große Probleme beschäftigten ihn nicht. Dem glatten Hofmann sagten nur gefällige Stücke zu.

---

[1]) R. Lothar, Das Wiener Burgtheater. (Dichter und Darsteller. 2. Bd.) Leipzig 1899. — Das wichtigste Werk ist jetzt: Oskar Teuber und A. v. Weilen, „Das Hofburgtheater seit seiner Begründung" (Die Theater Wiens. 1902 ff.).

Je mehr man sich jedoch dem Revolutionsjahr näherte, umso deutlicher vollzog sich auch der Umschwung im kulturellen Leben Wiens. Grillparzer, Raimund, Bauernfeld trugen den Ruf der österreichischen Dramatik weit über die Grenzen der engeren Heimat hinaus, 1840 wurde der Schriftsteller- und Journalistenverein „Concordia" in Wien begründet, dem ähnliche Vereinigungen folgten, Saphirs „Theaterzeitung" und Bäuerles „Humorist" bildeten Pol und Gegenpol der neuen Theaterkritik, und ein tüchtiger Direktor (Franz v. Holbein) plante sogar einen Neubau des Burgtheaters und volkstümliche Vorstellungen zu ermäßigten Preisen. Aber der große Theaterreformator kam erst 1848 nach Wien, wir kennen ihn als den bedeutendsten Leiter des Burgtheaters bis auf den heutigen Tag, Heinrich Laube.

Laube, geboren am 8. September 1806 zu Sprottau in Schlesien, studierte zunächst evangelische Theologie, schwenkte dann ins radikale Lager des jungen Deutschlands über, zu dessen Häuptern er zählte, ging 1839 nach Paris, wurde 1848 Mitglied des Frankfurter Parlaments und wirkte bis 1867 als Burgtheaterdirektor. Später leitete er das Leipziger und das Wiener Stadttheater. Er starb am 1. August 1884 in Wien.[1])

[1]) H. Laube, Das Burgtheater, Leipzig 1868. — G. Altmann, Laubes Prinzip der Theaterleitung (Schriften der literarhistorischen Gesellschaft Bonn, 5. Bd.) Dortmund 1908. A. v. Weilen, Laube und Shakespeare (Jahrbuch der Shakespeare-Gesellschaft, 43. Bd.) Berlin 1909. — H. Laube, Theaterkritiken und dramaturgische Aufsätze. Herausgegeben von A. v. Weilen (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, 7. u. 8. Bd.). Berlin 1906. — Laubes Gesamtentwicklung kann man jetzt am besten studieren in der von H. H. Houben besorgten Ausgabe: Laubes gesammelte Werke in 50 Bänden. Leipzig 1908 f.

Von allen Dramatikern, die nach Grillparzers Verstummen die Bühne beherrschten, gebührt wohl keinem ein so hervorragender Platz in der Geschichte des deutschen Dramas wie Laube. Die Nachwelt hat ihm noch eine große Ehrenschuld abzutragen. Der beste Kenner der Bühne, der erste Regisseur, der glänzendste Direktor, den Deutschland im 19. Jahrhundert besessen, war selbst auch ein ausgezeichneter Dramatiker. Außer ihm konnte sich unter den Lieblingen des Theaterpublikums um 1860 höchstens noch Halm, als Leiter des Burgtheaters sein Nachfolger, mit ihm in der Kunst messen, wie ein bühnenfähiges Drama zu „machen" sei. Die Technik beherrschten beide in vollkommener Weise. Und wie viele künstlerische Mängel, wie viele Fehler in der Charakteristik der handelnden Personen Laube und Halm auch immer nachgewiesen werden mögen, in dem, was auf der Bühne wirkt, waren sie allen überlegen von Hebbel bis Hauptmann.

Halm zeigte sich mehr der Romantik verwandt, Laube mehr dem Realismus der Bourgeoisie-Dramatik. Nachdem er 1849 die größte Bühne in seine Hand bekommen hatte, äußerte er sich später einmal zutreffend darüber: „Groß war die Last, die ich mir aufgebürdet, aber mir war eine Eigenschaft von Nutzen, die mich auch unter den neuen Verhältnissen weiterbrachte: ich vermochte aus allen Nebenumständen stets die Hauptsache herauszufinden und — was nicht ganz das gleiche ist: ich wußte stets, worauf es ankam." Zu seinem Besten zählt zweifellos das historische Schauspiel aus dem Zeitalter der englischen Königin Elisabeth „Graf Essex" (1856).

Eine lebhaft bewegte Handlung, ein schlagender Dialog, eine prächtige Sprache zeichnen es ganz besonders aus.

Laube, der durch dieses Drama die Erinnerung an Schillers „Maria Stuart“ Szene für Szene deutlich beschwor, durfte es wagen, den „Demetrius“ zu vollenden, ja sogar den jungen Schiller selbst in den „Karlsschülern“ auf die Bühne zu bringen. Klassisches Pathos war auch ihm eigen. Und Liebe und Begeisterung besaß er ebenfalls.

Noch ein Stück Laubes gehört zum eisernen Bestand eines jeden guten Theaters, sein Schauspiel „Böse Zungen“, das der kritische Schöpfer gelegentlich einmal als „Marktware“ grundlos abzutun versuchte. Der Selbstmord des österreichischen Finanzministers Bruck (1860) und dessen begleitende Nebenumstände drückten dem Dramatiker die Feder in die Hand. Aus einem höchst aktuellen Stoff gestaltete er ein höchst aktuelles dramatisches Sittenbild.

Laube als Bühnenleiter war der beste Hausvater. Er konnte weder Verschwendung noch Sorglosigkeit leiden. Unter seiner Direktion wurden die tüchtigsten Schauspielkräfte gewonnen und die größten Kassenerfolge erzielt. Die „alte Garde des Burgtheaters“ schuf er. Sonnenthal, Gabillon, Hartmann, Kraftel, Lewinsky, Baumeister, die Seebach, die Goßmann, die Wolter u. v. a. entdeckte er. Die doppelte Rollenbesetzung war sein Verdienst. Dagegen sparte er an Honoraren und Schauspielergehalten, bei Anschaffung von Dekorationen und Kostümen. Knauserig konnte man ihn deshalb gleichwohl nicht schelten. Laube führte die geschlossene Zimmerdekoration in Wien ein. Das Interesse des Publikums immer wieder herauszufordern, war sein heißes Bemühen. So

sorgte er für große Abwechslung im Spielplan. Das amüsante französische Lustspiel, vielfach in Verdeutschungen von ihm selbst, belebte den Konversationston auf dem Theater und brachte Pariser Grazie unter das Schauspielervolk.

Für das beste komische Stück im deutschen Original wurden Preise ausgesetzt. Den ersten hatte ein Preisrichterkollegium, in dem sich Grillparzer befand, zu vergeben, den zweiten bestimmte das Publikum selbst. Bauernfelds „Kategorischer Imperativ", Mauthners „Preislustspiel" und Benedixens „Liebesbrief" wurden unter allgemeiner Spannung der gesamten Wiener Gesellschaft als die besten Komödien festgestellt.

Laube erreichte, was er wollte, die gespannteste Teilnahme an der von ihm geleiteten Bühne und der dramatischen Kunst überhaupt. Sonst war ihm das Spiel als solches die Hauptsache, von jedem Darsteller verlangte er einen Charakterkopf; dabei sah er auf strenge Zucht. Virtuosenhafte, eigenwillige Menschen wie Dawison kamen auf die Dauer nicht gut mit ihm aus. Außer Shakespeare und den modernsten Franzosen brachte er Goethe, Schiller, Kleist, Grillparzer und das junge Deutschland am liebsten auf die Bühne. Alles schien sich unter seiner artistischen Direktion am besten zu entwickeln, den Intriguen „unten" hielt er wacker stand, aber den Kabalen „oben" mußte er weichen.

1868 schied Laube aus dem Amt und Eligius Freiherr von Münch-Bellinghausen (als Dichter Halm) wurde sein Nachfolger, ohne ihn ersetzen zu können. Auch Franz Dingelstedt, der von 1880 bis 1881 an der

Spitze des Burgtheaters stand, ersetzte ihn nicht, und die folgenden Direktoren, darunter Adolf Wilbrandt, vielleicht noch weniger. Der jüngste Leiter, Alfred Freiherr von Berger, seiner Aufgabe leider nur allzufrüh (1912) durch den Tod entrückt, hatte alle Mühe, den Spielplan zu verbessern, das Personal zu ergänzen, zu heben und den Kunstsinn des Publikums wieder ins richtige Geleise zu bringen. Es gelang ihm nur halb.

Laube als Dramaturgen kann man am deutlichsten erkennen in seiner Geschichte des Burgtheaters. Darin begründet er die Art und Weise seiner Leitung, erklärt die Aufgaben des Theaterdirektors überhaupt, weist auf die Bedeutung der Probe hin und stellt Grundsätze auf für die Bildung eines Spielplans. Das französische Stück seiner Zeit wird verteidigt, weil es aktuell, weil es lebendig ist. Und nur das Lebendige fesselt und soll Bürgerrecht behalten auf dem Theater. In glänzenden Charakteristiken hervorragender Schauspieler zeigt er endich, wie der Künstler sein soll, immer Charakter, immer Mensch.

„Mein Ideal war," sagt Laube, „nach einigen Jahren jedem Gaste aus der Fremde sagen zu können: Bleibe ein Jahr in Wien, und du wirst im Burgtheater alles sehen, was die deutsche Literatur seit einem Jahrhunderte Klassisches oder doch Lebensvolles für die Bühne geschaffen; du wirst sehen, was Shakespeare uns Deutschen hinterlassen, wirst sehen, was von den romanischen Völkern unserer Denk- und Sinnesweise angeeignet werden kann."

„Ich habe dies Ideal nie aus den Augen gelassen. Ob ich's erreicht habe? In dieser sterblichen, mitunter

recht ärgerlichen Welt klingt es vermessen, von Erreichung eines Ideals zu sprechen. Aber wir haben uns manchmal eingebildet, ihm nahe gekommen zu sein. Den Ruhm des Burgtheaters nehme ich positiv in Anspruch, daß es von 1850 bis 1867 unermüdlich und oft erfolgreich nach diesem Ideale gestrebt hat. Mit Mängeln behaftet sind wir immer geblieben, und wir haben nicht alles gleich gut aufführen können. Aber wir haben jenen großen Kreis, ich darf es sagen, ziemlich gut ausgefüllt. Das Burgtheater hat seit einer Reihe von Jahren das umfassendste Repertoire geboten, nicht nur in Deutschland, sondern in Europa. Das Théâtre français, unser großer Rival, kommt wegen seines formell abgeschlossenen romanischen Wesens nirgends über romanische Grenzen hinaus und kann sich nichts aus der Fremde aneignen, wie wir es vermögen. Und ein anderer Rival ist nicht vorhanden. Die deutschen Theater sind darin sämtlich zurückgeblieben, die englische Bühne ist verfallen, und die spanische wie die italienische sind französiert."

„Natürlich hat ein Jahr das andere ausgleichen müssen in bezug auf Vollständigkeit. Heute versagt ein Mitglied für diese, morgen ein anderes für jene Hauptrolle; das Material der Schauspielkunst besteht aus Menschen, welche Krankheiten und Schwächen unterworfen sind, nicht aus Marmor und Erz. Dann mußte ein Hauptstück vertagt werden. Aber es ist immer nur vertagt geblieben, es ist immer wieder eingerückt in die große Reihe. Und wenn Anstände und Verbote eintraten, dann mußten wir uns fügen. Aber wir fügten uns immer nur dem unwiderstehlichen Drucke. Sobald sich nur ein Luftloch öffnete

waren wir auch augenblicklich wieder da mit unserem verbannten Kinde."

Um dieses ideale Ziel zu erreichen oder sich ihm doch wenigstens zu nähern, legte Laube das Hauptgewicht auf die Proben. Er hatte auf den wichtigsten deutschen Bühnen seine eigenen Stücke in Szene gesetzt und dadurch das Probewesen kennen gelernt wie nicht bald ein anderer. Überall war es ihm ungenügend erschienen, sowohl in der Ausdehnung wie in der Beschaffenheit.

Laube beklagte den oberflächlichen und mechanischen Geist, der die Proben allenthalben beherrsche, auf das entschiedenste. Eine Leseprobe mache die Rolleninhaber mit dem Stücke bekannt. Dabei erlasse sich gern derjenige, der nur in einzelnen Akten beschäftigt sei, die übrigen Akte — er gehe fort und lerne das Stück nur kennen, soweit es ihn angehe. Nach zwei bis drei Wochen werde die erste Theaterprobe angesagt. Dann kämen die meisten Mitglieder nur, um sich in den Rahmen einstellen zu lassen. Ihre von der fernen Leseprobe herrührende, halbverblichene, unklare Vorstellung, wie das Stück eigentlich aussehe, sei völlig unzureichend. Nur die besseren Schauspieler pflegten das Buch noch einmal zu lesen beim Einstudieren ihrer Rolle. So beginne die Inszenesetzung mit Teilnehmern, die mangelhaft unterrichtet seien über den feineren Zusammenhang, und nach drei bis vier solchen Theaterproben komme das Stück zur Aufführung. Es sei gar keine Zeit vorhanden, vorher über die groben Umrisse hinauszukommen, und es sei auf den meisten Bühnen auch kein Mann vorhanden, der die Fähigkeit habe, über die groben Umrisse hinaus

belehrend und anordnend weiterzugehen. Gute Regisseure seien sehr selten auf der literarischen Höhe, die erforderlich sei, um ein Stück in seinem geistigen Geflecht lebendig zu machen. Gemeinhin müßten diese Regisseure auch noch selbst mitspielen, verlören also dadurch noch die Freiheit der Führerschaft.

Dieses Mitspielen war auf dem Burgtheater in altem Brauch. Als Regisseure wurden die tüchtigsten und am meisten beschäftigten Schauspieler verwendet. Hier nun begann Laube zu reformieren. Das französische Muster nachzuahmen, erschien ihm weder rätlich noch sympathisch. Er war hierfür zu bodenständig, zu selbständig.

Die Leseproben der französischen Schauspieler wurden nämlich nicht eher abgebrochen, als bis allen das Stück ganz geläufig war. Dann erst begannen die Theaterproben. Das aber würde der deutsche Künstler als höchst langweilig empfunden haben. Und Laube hätte durch eine derartige Einführung sicher das Gegenteil von dem erreicht, was er bezweckte. So entschloß er sich denn zu dem einzigen Erfolg verheißenden Ausweg, selbst Regisseur zu werden.

„Je länger ich diese Aufgabe zu erfüllen trachtete, desto klarer wurde mir es, daß sie ganz und gar zum Amte eines artistischen Direktors gehört, und daß ein artistischer Direktor absolut selbst Dramatiker sein muß."

„Es gehört eine dramatische Schöpfungskraft dazu, um ein Stück gut in Szene zu setzen, und die untergeordnete Fähigkeit der Anordnung genügt nicht. In heutiger Zeit gewiß nicht. Die heutige Zeit ist sehr reich an geistiger Tätigkeit und ziemlich arm an dramatischer Produktion. Wird diese Produktion dem heutigen Publi-

kum nicht geistig vermittelt, so gewinnt sie das Interesse des Publikums nicht, und das Theater verfällt."

„Ein Theater ist heutigentages nicht mehr vom Bureau zu dirigieren, die wichtigste Arbeit der Direktion muß auf der Szene geleistet werden."

„Diesem Systeme verdanke ich drei Vierteile aller Erfolge. Truppen wie Schauspieler werden belebt und wachsen, wenn der Führer immer mit ihnen ist; wenn sie den Plan der Schlacht und des Stückes genau kennen lernen; wenn sie inne werden, wo die Schwächen des Terrains liegen, wo also doppelte Kraft aufgeboten werden muß; wenn ihnen gezeigt wird, wo die Entscheidung gebracht werden muß mit allem Nachdrucke."

Um solch ein Führer zu sein, meint Laube schließlich, müsse man selbst ein Stück schreiben können, müsse man die Aufgabe des Schauspielers annäherungsweise selbst ausführen können. Das erste, um ein in Szene zu setzendes Stück nicht nur streichen, sondern auch ergänzen zu können, das zweite, um dem Schauspieler den Weg zu zeigen, ihm an schwierigen Stellen vorangehen zu können. Dies letztere brauche nicht in eigentlich schauspielerischer Form zu geschehen; aber es müsse in praktischer Andeutung geschehen. Nicht bloß theoretisch. Mit Theorie verwirre man den Schauspieler. Man könne begründen mit Theorie, aber der praktische Beweis dürfe nicht ausbleiben. Denn die Grundlage des schauspielerischen Talents sei die Fähigkeit der Nachahmung. Und deshalb müsse ein artistischer Direktor denjenigen dramaturgischen Abschnitt inne haben, der sich auf den Vortrag beziehe.

Man wird Laube nicht in allen Einzelheiten zustimmen können, vor allem seine Forderung, der artistische Direktor müsse selber Dramatiker sein, erscheint bedenklich, es sei denn, daß ein idealer Dramatiker gemeint ist. Denn welcher Dramatiker würde nicht geneigt sein, die eigenen Stücke anderen, selbst besseren, vorzuziehen? Oder nach persönlicher Willkür zu streichen und zu bessern? Und welches Theater könnte sich den Luxus eines wirklichen Dramatikers als Bühnenleiters gestatten?

Geradezu als klassisch aber verdient Laubes Auffassung des Spielplans bezeichnet zu werden. Danach soll die Theaterdirektion für die größte Mannigfaltigkeit sorgen, Mannigfaltigkeit in der Gattung: heute Tragödie, morgen Komödie, und innerhalb dieser wechselnden Gattungen auch. Der Anteil des Publikums würde lebendig und frisch erhalten, die Neigung zum Manierierten überwunden, die Sucht, immer modern zu sein, wohltätig gehemmt. Das Urteil endlich würde immer wieder erweckt, und nur ein immer waches Urteil errette die Schauspieler vor dem Schlendrian, zu dem sie alle neigten. Und dann ein Exempel! „Das Berliner Hoftheater war vor einem Jahrzehnt schon stark im Niedergang begriffen. Es meinte dies dadurch leugnen zu können, daß es in der Woche fünf bis sechs klassische Stücke gab und auf so klassische Leistung pochend hinwies. Man fällt aber nicht bloß über Holzstufen abwärts, man fällt auch über Marmorstufen, und zwar über letztere noch empfindlicher. Allwöchentlich fünf bis sechs klassische Stücke geben, heißt die Klassik mißbrauchen, heißt den Sinn für das Beste abstumpfen.“

All die bedeutenden Schauspielkräfte, die Laubes Finderglück seiner Bühne nutzbar machte, können hier nicht behandelt werden. Die bekanntesten werden erwähnt. Die größten haben ein Recht auf mehr.

Da repräsentiert sich zunächst Adolf Sonnenthal (1834—1909), repräsentiert, denn er ist der formgewandteste, imponierendste, blendendste Kavalier des deutschen Theaters im 19. Jahrhundert. Gehalten, würdig, vornehm, mit einem überaus wohlklingenden Organe ausgestattet, spielte er den eleganten französischen Liebhaber ebenso großartig wie den zwiespältigen König Lear oder den schwankenden Helden Wallenstein. Tatenmenschen, geradlinige Gestalten, Charaktere voll Wucht und Trotz, elementare Erscheinungen dagegen gelangen ihm nicht. Und ganz versagt blieb ihm die Darstellung des Niedrigen.[1])

Louis Gabillon (1828—1886) aus Mecklenburg ersetzte den berühmten Rivalen aus Ungarn in mancher Hinsicht. Auch er kam als Liebhaber, auch er war Weltmann, auch er verfügte über eine mächtige Erscheinung. Grimmige Gestalten wie Hagen in Hebbels „Nibelungen“ verkörperte Gabillon in seiner vollen Reifezeit am besten.[2])

Charlotte Wolter (1834—1887), die würdigste Partnerin der beiden, die Erbin der großen Halm-Tragödin Julie Rettich,[3]) stammte aus Köln am Rhein

---

[1]) J. J. David, Essays. München 1909. L. Eisenberg, Adolf Sonnenthals Biographie. Dresden 1896.

[2]) H. v. Bettelheim-Gabillon, L. Gabillons Tagebücher, Briefe, Erinnerungen. Wien 1900.

[3]) A. v. Weilen, Julie Rettich. Wien 1909.

Das Typische der angestammten Landschaft blieb an ihr ebenso haften wie an Sonnenthal und Gabillon. Heißblütig, leidenschaftlich, stimmungreich, launisch, geisterhaft, eine vollendete Lorelei! Ihre wirksamsten Rollen waren Hermione, Lady Macbeth, Sappho, Iphigenie, Medea, Kleopatra, Messalina. Als bezeichnend mag es erscheinen, daß sie gleich ihren männlichen Rivalen jüdischem Milieu entsprossen war.[1])

Die hervorragende mimische Begabung der Juden ist ebenso eigenartig wie ihre journalistische. Wenn man sie erklären wollte, müßte man nicht nur die Ethnographie und Volkswirtschaft, sondern auch die Geschichte zu Hilfe nehmen.


Julie Rettich

Zur Hebung des Schauspielerstandes hat Sonnenthal das Meiste beigetragen. Keinem Schauspieler vor ihm ist der erbliche österreichische Ritterstand verliehen worden. Wo sind die Zeiten, mochte er sich selber fragen, da das Komödiantenvolk als recht- und ehrlos galt? Da der Umgang mit einem darstellenden Künstler demjenigen mit einer Dirne gleichgestellt war?

Urdeutsch schlicht und einfach in Sprache und Stil, Haltung und Charakter, außen und innen bis in die tiefste

[1]) L. v. Hirschfeld und A. D. Weltner, Charlotte Wolter, 1897

Herzensfalte bildet der große Bernhard Baumeister, alle seine mitstrebenden Genossen überlebend, eine Welt für sich.[3] Am 28. September 1828 als der Sohn eines preußischen Beamten, namens Baumüller in Posen, geboren, lebt er noch heute, als Ehrenmitglied des Burgtheaters dessen teuerster Gast.

1846 begann Baumeister seine Bühnenlaufbahn in jugendlichen, komischen Rollen am Schweriner Theater; 1853 zog ihn Laube nach Wien. Als Falstaff, als Wachtmeister Werner in der „Minna von Barnhelm", als Götz von Berlichingen erwarb er sich allgemeine Anerkennung. Selbst den französischen Lebemann, freilich mit einiger Vernachlässigung des Äußern, spielte er zur Überraschung aller mit größter Gewandtheit. Er fand sich mit jedem Stück ab, in jeder Gestalt zurecht. Die Zauberkraft seiner Persönlichkeit, das elementare, unverwüstliche Naturburschentum seines herzlichen Wesens siegte fast immer und überall. Den treuen Diener seines Herrn, den Richter von Zalamea, den Erbförster schenkte eigentlich erst er dem deutschen Theater. Baumeisters angeborene Naivität fand oft rührenden Ausdruck, vielleicht am ehesten in einem Greifschen Stück, im „Prinzen Eugen", da er den Sergeanten Eschenauer zu spielen hatte.

Am 12. Oktober 1888 schloß das alte Burgtheatergebäude seine Pforten mit Goethes „Iphigenie", in der Baumeister den Arkas gab. Ganze Geschlechter sah er

---

[3]) F. Gregori, Bernhard Baumeister (50 Jahre Wiener Burgtheater). Berlin 1892.

kommen und gehen, den Lieblingshelden der jüngsten Vergangenheit, den stilisierenden Führer der theatralischen Moderne Josef Kainz ebenso gut wie den dämonischen Friedrich Mitterwurzer, der in brüchigen Charakteren, wie Marquis Posa, Herzog Alba, Richard III., wahrhaft zu glänzen vermochte, als Mephisto und Wallenstein nicht endenwollende Triumphe errang, den gediegenen Joseph Lewinsky, die liebenswürdigen Soubretten Maria Geistinger und Josefine Gallmeyer, Friedrich Haase in Berlin, Ernst von Possart in München und viele andere diesseits und jenseits der Mainlinie. Baumeister aber blieb sich, nachdem er die Gipfel seiner Kunst einmal erreicht hatte, immer gleich. Seine rundliche Erscheinung mochte andeuten, daß er mit gleichmütiger Behaglichkeit der Erde ihren Lauf ließ. Zum Direktor des Burgtheaters brachte es Baumeister nicht, er strebte auch nie darnach und hätte auf den Posten am Ende gar nicht gepaßt. Aber einer von den Kandidaten für das neue Haus besaß das Zeug dazu, Laubes Werk rühmlichst fortzuführen. Man glaubte seiner entraten zu können. Ich meine den Oberregisseur der Münchener Hofbühne Savits.

Josza Savits ist neben Alfred Freiherrn von Berger und Ferdinand Gregori, ehedem gleichfalls am Burgtheater, später Theaterindendant in Mannheim, jetzt Professor in Wien, vielleicht der geistvollste Kopf unter den Dramaturgen der Gegenwart.[1]) Selbst ein geschickter Dramatiker

---

[1]) J. Savits, Von der Absicht des Dramas. Dramaturgische Betrachtungen über die Reform der Szene, namentlich im Hinblick auf die

und hervorragender Schauspieler, als solcher von Sonnenthal eingeführt, rang dieser tatkräftige Reformator um den Sieg seiner Ansichten, bisher zwar weniger erfolgreich als etwa Laube. Da sie jedoch dem deutschen Theater unserer Tage den Weg ins Freie, die Zukunft zeigen, so darf er mit Recht beanspruchen, von allen modernen Theoretikern am ernstesten genommen zu werden. Sein Name ist mit der Geschichte der Shakespeare-Bühne unlösbar verknüpft.

1889 traten Karl von Perfall, der Intendant des Münchener Hoftheaters, Josza Savits, dessen Regisseur, und Karl Lautenschläger mit einer Bühnenneuerung hervor. Darnach zerfiel die Bühne in eine Vor- und eine Mittelbühne. Die Handlung wurde derart verteilt, daß nebensächliche, vom Milieu unabhängige Szenen auf jener zur Darstellung kamen, während die Hauptszenen sich auf dieser abspielten. Die Vorbühne brauchte keine eigentlichen Dekorationen aufzuweisen, die Mittelbühne zeigte ein dem Ort entsprechendes, etwas stilisiert gehaltenes Bild. Mancherlei Vorbilder standen Savits und seinen Mitarbeitern zu Gebote. Immermann hatte für „Was ihr wollt" eine Bühne errichten lassen, die das Haus, in seinem Innern sichtbar, und die verschiedenen anderen Schauplätze in dessen Nähe zu einem einzigen Bild vereinte. Auch Tieck war dem Problem nachgegangen, für Shakespeares Stücke einen besonderen

---

Shakespearebühne in München. München 1909; Shakespeare und die moderne Bühne (von Sidney Lee). München 1911; Der Schauspieler und das Publikum. München 1911.

Darstellungsraum zu schaffen. Die Münchener Shakespeare-Bühne kam dem Ideal bis dahin am nächsten. Text und Folge der Szenen in Shakespeares Dramen bedurften fortan keiner Bearbeitung und Veränderung mehr. Nichts unterbrach den Fortgang der Handlung, außer daß der die Mittelbühne verdeckende Vorhang sich öffnete und schloß. Später gelangten Wandeldekorationen auch auf der Mittelbühne zur Verwendung. Eine weitere Verbesserung bot die von Lautenschläger erfundene Drehbühne. Eine mächtige Scheibe dreht sich von einem festen Mittelpunkt aus um ihre eigene Achse. Auf den Kreisabschnitten der Scheibe befindet sich die Dekoration des aufzuführenden Stückes, so zwar, daß bei der Verwandlung nur die erforderliche Szene sichtbar wird. Währenddem der Hintergrund vom Schnürboden heruntergelassen und die fest angebrachte Dekoration des betreffenden Segments ergänzt wird, verdunkelt sich die Bühne, doch nur für ganz kurze Zeit, denn die Hauptsache der Szenerie ist längst vorbereitet worden.

Die Tendenz der Reform war, den das Auge berauschenden Ausputz des modernen Theaters zugunsten der Kunst des Schauspielers und vor allem des Dichterworts zurückzudrängen, anstatt eines luxuriösen Panoramas eine wirkliche Bühne zu bekommen. Savits, der literarische Vorkämpfer der Shakespeare-Bühne, hat in mehreren Schriften in klarer, kräftiger überzeugender Sprache eine ganze Dramaturgie niedergelegt und die eigenartigsten Anregungen ausgestreut, die, durchgeführt zu der von Laube so heiß ersehnten Wiedergeburt des deutschen Theaters unbedingt führen müßten. Mit um-

fassender Bildung ausgestattet, auf der englischen und französischen Bühne ebenso gut zu Hause wie auf der deutschen, erstrebt Savits eigentlich nur ein einziges Ziel: Dem Volk sein Theater! Beide haben sich im verflossenen Zeitalter weit voneinander getrennt. Der Musentempel ist zu einem Vergnügungslokal der oberen Zehntausend geworden. Und wenn auch ab und zu eine populäre Vorstellung zu ermäßigten Preisen oder gar eine Schüler- oder Jugendvorstellung gegeben wird, meist natürlich schlechter als mittelmäßig, so bestaunen die Augen die Pracht des dekorativen Aufwandes oder anderer Nebensächlichkeiten, die Seele aber bleibt unberührt. „Das Herz des Volkes findet nur diejenige dramatische Kunst, die sich auf sich selbst beschränkt und keine Verbindung eingeht mit Künsten, die ihrem Wesen nach keine völlige Verbindung mit ihr eingehen können."

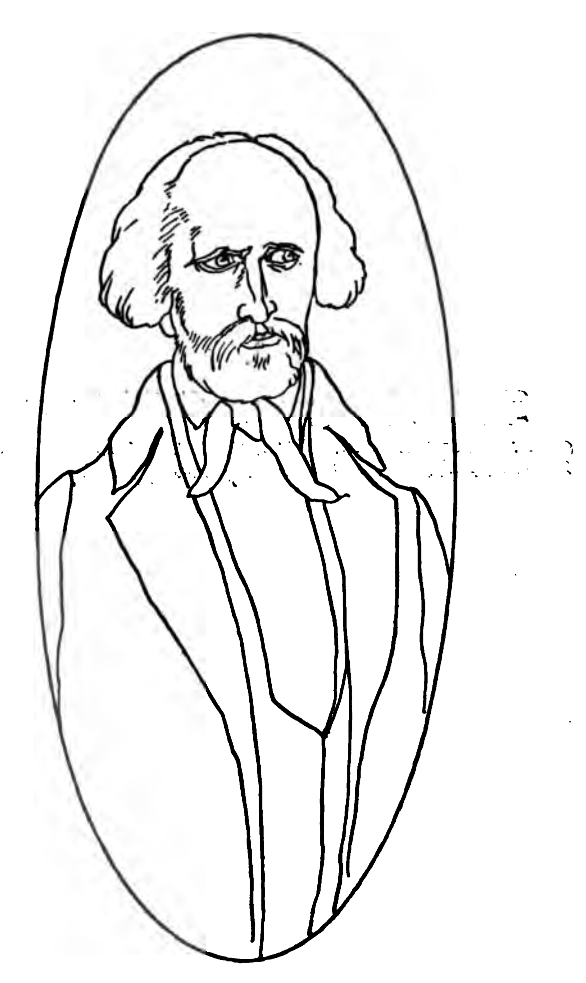
„Der wohlhabende und reiche Teil der Nation, der sich die hohen Eintrittspreise zu leisten vermag, ist in seiner Mehrzahl ganz gewiß nicht der kunstverständigere oder auch nur der kunstliebendere. Er ist zumeist unterhaltungsliebend. Derjenige Direktor ist dann auch angeblich der klügste und beste, der ihm stets zu geben weiß, *was* er verlangt, und namentlich *wie* er es verlangt. Diese blinde Unterwerfung der Kunst unter der Macht des Goldes ist aber ihr Verderben .... die Kunst ist kein Handel, in dem die Nachfrage allein entscheidet. In der Kunst entscheidet die Kunst des Künstlers. Der Künstler soll aber stets aufs Große und Tiefe hinweisen und hinarbeiten, ihm soll mehr um geistige Sammlung und Erhebung zu tun sein, um schlichte und starke Wir-

kung, nicht um sinnliche Zerstreuung durch packende äußere Mittel und um blendende, betäubende Effekte. So wie in allen anderen Künsten soll auch in der dramatischen Kunst die Devise des Künstlers und das Merkmal seines Kunstwerkes äußere Schlichtheit und innerer Reichtum sein, nicht umgekehrt, äußerer Prunk und innere Leerheit".

Mit dem Prunk Wagnerscher Festspielhäuser und der peinlich korrekten Meiningerei hat diese wahrhaft volkstümliche Richtung nichts zu tun, im Gegenteil, deren Auswüchse werden von ihr entschieden bekämpft. Daß die glänzend geschulte Hoftruppe des Herzogs Georg von Meiningen mit ihren bis in alle Einzelheiten sorgsam erwogenen Dekorationen und Kostümen vielem Unfug von ehedem, trostloser Öde wie geschmackloser Buntheit auf der Bühne ein Ende machte, ist ein zweifelloses Verdienst und soll unbestritten bleiben. Aber wir sind jetzt, wenigstens auf den großen Theatern, in ein anderes Extrem verfallen, unsere Augen sehen mehr als die Ohren hören. Das gesprochene Wort wird kaum beachtet, die Inszenierung verschlingt alles, der Dichter und sein Werk werden zur Modepuppe und Modetorheit, zur Karikatur. Die Reformation der Schauspielkunst steht und fällt so mit der Losung: Zurück zu Laube, mit Savits voran!

6.

Vom Realismus Hebbels zum Naturalismus Gerhart Hauptmanns



Friedrich Hebbel

Den Ursprung der absichtlich realistischen Bewegung müssen wir beim „Jungen Deutschland" suchen. Realistisch waren schon frühere Dichter, realistisch waren schon die alten Griechen gewesen, aber der Realismus als Tendenz wurde doch erst im Zeitalter der modernen Revolutionen geboren, von den Stürmern und Drängern am Ausgang des 18. Jahrhunderts und von ihren bewußteren Enkeln nach der Julirevolution (1830). Der große Pan, Goethe, war tot, als sich die radikalen Jungdeutschen Laube, Gutzkow und Genossen auf den Thron schwangen, um den „Statthalter des poetischen Geistes auf Erden", wie einst Novalis den Weimarer Olympier genannt hatte, durch eine vielköpfige Oligarchie zu ersetzen.

Laubes Bedeutung steht auf einem andern Blatt. Er war der hervorragendste Theaterfachmann des 19. Jahrhunderts, unabhängig von seiner Stellung als dramatischer Dichter, und so blieb er wirksam bis zur Gegenwart. Tragisch schloß Laubes ursprünglicher Gesinnungsgenosse Karl Gutzkow (1811—1878) das Leben ab, ohne daß ihm später eine geistige Wiedergeburt beschieden sein sollte. Nur zwei seiner Stücke „Uriel Acosta", (1847) und „Der Königsleutnant" (1849) behaupten sich heute noch. Über das erste Drama urteilte sehr richtig der Berliner Volkswitz: „So viel Juden und so wenig Handlung". Und wieso das prätensiöse Zerrbild des jungen Goethe im „Königsleutnant" einem kenntnisreichen Theaterdirektor der Gegenwart gefallen kann, erscheint merkwürdig genug. Der Literaturhistoriker muß es entschieden verwerfen. In dem geschichtlichen Lustspiel „Zopf und Schwert" stellte Gutzkow den tatkräftigen Preußenkönig Friedrich Wilhem I. in einer

unwahren unmöglichen Karikatur dar. Da steht, wohl an Molière geschult, die Komödie „Das Urbild des Tartuffe“ eher auf der Höhe eines Kunstwerks. „Die Bühne soll das Leben mit der Kunst, die Kunst mit dem Leben vermitteln“, hatte Gutzkow einst ausgerufen. „Stellt doch Menschen hin, die nicht vergangenen Jahrhunderten, sondern der Gegenwart, nicht den Assyrern und Babyloniern — nein, euren Umgebungen entnommen sind.“ Diesem realistischen Grundsatz vermochte Gutzkow bei der Durchführung nur scheinbar zu entsprechen. Seine liberale Parteitendenz täuschte höchstens die lebenden Gesinnungsgenossen dar über hinweg. Seine Verdienste als Romanschriftsteller freilich bleiben von diesem Urteil unberührt.


Emil Brachvogel

Noch blendendere Augenblickserfolge als anfangs Gutzkow errang Emil Brachvogel, dessen vielberühmtes Trauerspiel „Narziß“ (1856) in seiner ganzen inneren Hohlheit, äußerlichen Kombinationssucht, schauspielerischen Effekthascherei von Otto Ludwig bloßgestellt wurde. Vielleicht mag zu dem Riesenbeifall des Publikums der pikante Name der Pompadour beigetragen haben, die neben Narziß die Hauptrolle spielt. Allein vom Geiste Diderots — „Rameaus Neffe“ hat Brachvogel zu dem Stück angeregt — ist auch nicht die Spur darin zu finden. Der Charakter des Helden

macht einen erbärmlichen, die Sentimentalität des Dramas einen geradezu widerwärtigen Eindruck. Die packende Linie der fest verknüpften Handlung bildet gleichwohl einen, vielleicht den einzigen Vorzug. Und die agitatorische Geste wurde und wird von dem tendenziösen Zeitalter willig verstanden.

Ein führender Geist der letzten Generation, der Schöngeist unter den Begründern der modernen Sozialdemokratie Ferdinand Lassalle stand wohl unter Brachvogels Einfluß, als er mit schärferer Tendenz einen „Franz von Sickingen" schrieb, dem feurige, tiefe Leidenschaft nicht abzusprechen ist.

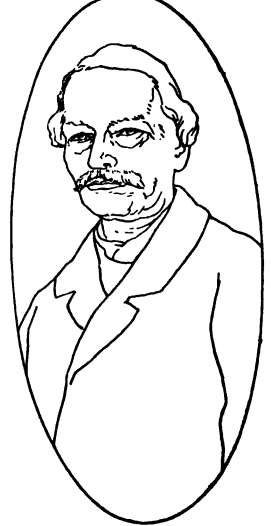
Führt uns Lassalle mitten unter die Aufständischen des 16. Jahrhunderts, so sehen wir in Georg Büchners „Dantons Tod" (1835) und Robert Griepenkerls „Maximilian Robespierre" die Greuel der französischen Revolution in wilden, verworrenen Bildern vor uns aufsteigen. Beide sind Nachfolger Grabbes, Vorläufer des modernen Naturalismus. Beide lieben die Nachtseiten des menschlichen Daseins darzustellen. Beide predigen die Allmacht der Materie, die Herrschaft der Masse, den Tod der freien Persönlichkeit.

Noch glutvoller, noch exzentrischer, noch tendenziöser sprach sich der Radikale Albert Dulk aus. In „Lea" verherrlichte er die Judenemanzipation, stofflich im Anschluß an Hauffs Novelle „Jud Süß", sein „Jesus der Christ", eines der merkwürdigsten Erzeugnisse unserer Literatur, brach für die Vermenschlichung des von Kirche und Dogma vergöttlichten Heilands eine Lanze, in der scharf kritischen Beleuchtung eines David Friedrich Strauß und Bruno Bauer. Sein technisch reifstes und wirkungsvollstes Drama


Eduard Bauernfeld

„Simson“ ist stilistisch, kulturhistorisch, ethisch in manchem Betracht mit Kleists „Penthesilea“ vergleichbar. In ähnlicher Linie bewegte sich das dramatische Schaffen der hochbegabten Schauspielerin Elise Schmidt, deren „Judas Ischariot“ (1848) sehr großen Beifall fand. Allein sie ließ sich dann doch wieder mehr von den griechischen Klassikern, die sie umarbeitete, leiten als von den künstlerischen Wortführern ihrer Zeit.

Auf gemäßigteren politischen Bahnen als Büchner, Griepenkerl und Dulk, bedeutender als Dichter und Künstler, verfolgten die Lustspieldichter Bauernfeld und Freytag ihre Ziel. Hätten wir von Eduard Bauernfeld (1802—1890) dem Landsmann und Freunde Grillparzers, nur die beiden reizenden Gesellschaftsstücke „Bekenntnisse“ und „Bürgerlich und Romantisch“, so müßte er unter den wenigen Klassikern der deutschen Komödie seinen Ehrenplatz behaupten. Die


Gustav Freytag

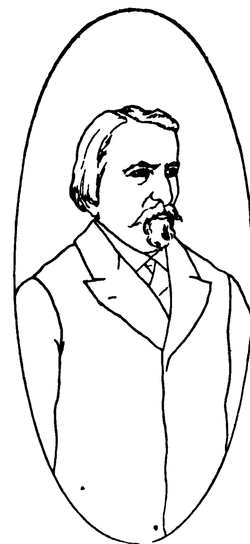
geruhige Biedermeierzeit mit ihrem feinen Stich ins Politische hat auf der Bühne niemand besser festgehalten als er.[1]) Gustav Freytag (1816—1895) wieder, der das deutsche Volk am liebsten bei der Arbeit suchte und fand, der markige Schlesier und Bildner der deutschen Vergangenheit, schuf, nachdem er die historische Romantik des Lustspiels „Die Brautfahrt oder Kunz von Rosen“ überwunden hatte, außer dem etwas matten Lebemannsstück mit moralischem Ausgang „Graf Waldemar“ „Die Journalisten“, die Journalistenkomödie ohne gleichen. Die hohe und edle Auffassung englischer Politiker, die trotz der größten Gesinnungsgegensätze, immer den Gentleman hervorkehren, die ritterliche Ansicht, daß man sehr wohl sachlich sich befehden und dabei persönliche Freundschaft pflegen kann, finden wir in dem heitern Spiel ausgesprochen und verkörpert. Freytags Wirklichkeitsfreude, die harmonische Verbindung von Idealismus und Realismus, feiert in dieser prächtigen Schöpfung einen Triumph von Dauerwert. Auch als Theoretiker wird Freytag immer wieder herangezogen in seiner von den Klassikern ausgehenden Technik des Dramas.[2])

Weniger tief angelegte Lustspieldichter jener Tage wie Moser, Benedix und Gottschall konnten neben ihm gleichwohl in Ehren bestehen. Gustav v. Moser bereitet immer noch einen genußreichen Abend, von Lachsalven begleitet, wenn sein „Veilchenfresser“, sein „Bibliothekar“ oder ein anderes seiner harmlosen, aber höchst drolligen Stücke auf-

[1]) E. Horner, Bauernfeld, Leipzig 1900.

[2]) G. Freytag, Die Technik des Dramas, Leipzig 1863. 10. Aufl. 1908. — Hans Lindau, Gustav Freytag, Leipzig 1907.

geführt wird. Auch Roderich Benedix spielt in der Geschichte des deutschen Theaters keine große, aber eine gute Rolle. Er entdeckte die poetischen Schönheiten des jugendfrischen Studentenlebens im „Bemoosten Haupt“ (1841), dem er „Die relegierten Studenten“ nachschickte. Zahlreiche deutsche Charaktertypen, „Der unbeholfene Philologe“, „Die böse Stiefmutter“ u. a. ließ der fröhliche, niemals satirische Schalk in seinen primitiv gebauten Schwänken in ein neues Dasein treten, aus dem sie nicht so bald schwinden werden. Seiner warmherzigen deutschnationalen Gesinnung wußte er in „Des Landwehrmanns Christfest“ einen bühnengerechten Ausdruck zu geben.


Rudolf Gottschall

Rudolf v. Gottschall begann mit einem „Ulrich von Hutten“ und „Robespierre“ ganz als Verehrer des „Jungen Deutschlands“, für freie Sinnlichkeit und allgemeine Menschenrechte schwärmend. Später unterzog er seine radikale Gesinnung einer gründlichen Revision, ohne als Historiendichter über die pathetische Rhetorik Schillers hinauszukommen. Doch gelang ihm nach Scribes Muster ein originelles, sicher geführtes Lustspiel „Pitt und Fox“ (1854), seine Meisterleistung.

Ebenfalls von der Politik des Tages ging Heinrich Kruse aus, der sich schon als Redakteur der „Kölnischen Zeitung“ einen Namen machte. Seine Dramen „Die

Wullenweber", „Moriz von Sachsen" usw. behandeln Fragen der modernen Öffentlichkeit in historischem Kostüm. Der berühmte Schauspieler Eduard Devrient, Neffe des berühmteren Ludwig Devrient, dagegen ist ebenso tendenzlos wie der in Wien preisgekrönte Hyppolit Schaufert, dessen Lustspiel „Schach dem König" an die Art Bauernfelds gemahnt. Selbst sein soziales Drama „Vater Brahm" enthält sich jeder billigen Aufreizung des Galeriepublikums. Schaufert, im Leben anscheinend konservativ, wollte eben nichts anderes als Dichter sein.


Karl Gutzkow

Wien war damals noch immer für alle deutsche Dramatiker und Schauspieler das Ziel ihrer Sehnsucht. Nicht nur der größte Direktor, auch der größte Heldendarsteller des Burgtheaters kam aus Norddeutschland. Und an der Donau endlich fand sogar der unwirsche Wandervogel Friedrich Hebbel seine dauernde Heimstatt. Über diesen lange Zeit umstrittenen, heute jedoch als Künstler gewiß überschätzten gigantischen Tragiker äußerte sich einst Halm in mancher Hinsicht ganz zutreffend.

„Hebbel ist ein großer Dichter, aber kein dramatischer. In der Kunst, durch ein Wort, durch einen Spruch eine ganze Situation blitzähnlich zu beleuchten, einen Charakter hinzustellen, überragt er wirklich selbst Schiller. Er hielt

sich auch diesem überlegen, und darum näherte er sich Shakespeare.... Seine zwei ersten Stücke hat er nicht wieder erreicht, es sind seine besten. Aber sagen, er ist der erste Dichter der Gegenwart, wo Grillparzer lebt, ist falsch: dieser ist weitaus der größere Künstler; er ist warm, während Hebbel immer kalt ist. Jedenfalls steht Kleist über ihm, dann kommt er, dann kommt Grabbe. Er knüpfte nicht an die anderen klassischen Dichter Deutschlands an, sagt man. Wo? Im bürgerlichen Schauspiel ist ihm Schiller, Iffland vorangegangen. In ernster Tragödie neue Wege? Es gibt nur eine Tragödie von den Griechen bis jetzt. Etwa, daß er seine Dramen mit einer Dissonanz endet? Das ist das Unkünstlerische, Unschöne an ihm. Der närrische Kuh sagte einmal einem gemeinschaftlichen Bekannten, er möchte mich doch ausholen, ob ich mich höher als Hebbel halte. Ich antwortete, daß ich glaube, Hebbel habe mehr Talent, Genie, ich aber mehr Künstlerverstand. Sehen Sie seinen „Herodes und Mariamne" an, das unter seinen Dramen von den meisten Schönheiten wimmelt, aber es läßt ganz undramatisch dieselbe Handlung sich wiederholen. Ich sammle alles im folgenden über ihn zusammen: Eine große poetische Potenz, eine originelle Kraft, die nicht zum Ziele gelangt ist, das man erwartet hätte. Eine erstaunliche Produktivität, wenn man bedenkt, daß er erst mit achtzehn Jahren das Gymnasialstudium begann und also in dreißig Jahren so viel leistete. Wegen Mangels an Wärme würde er und wird er nie populär werden, er wird aber einen bedeutenden Platz in der deutschen Literaturgeschichte einnehmen." Halm vertrat den Standpunkt des konser-

vativen Klassikers. So können wir dessen Urteil über den oft beängstigend realistischen Problemdichter nur als äußerst mild auffassen, jedenfalls milder und gerechter als das Grillparzers, der in einem scharfem Epigramm Hebbel mit dem radikalen Achtundvierziger Becher, zunächst Musikprofessor in London, dann Redakteur in Wien in eine Reihe stellte:

„Herr Alfred Becher und Friedrich Hebbel,
Sie tappen beid' im ästhetischen Nebbel;
Gefällt euch das doppelte B aber nicht,
So denkt, es sei ein Nebel, der dicht'."

Hebbel, geboren am 18. März 1813 zu Wesselburen in Holstein, war, früh auf sich selbst gestellt, nach entbehrungsreicher Jugend als Dreißiger nach Wien gekommen. Hier heiratete er 1846 die Hofburgschauspielerin Christine Enghaus, hier schrieb er seine meisten Werke, hier starb er auch am 13. Dezember 1863.

Hebbels erster großer Erfolg knüpfte sich an die Aufführung seiner „Judith" (1840). Berlin und Hamburg jubelten ihm für einen Augenblick zu, dann wars wieder still. Alle seine blendenden Vorzüge, aber auch der Mangel eines tiefen inneren Miterlebens, ein Feuergeist, aber kein feuriges Herz machten sich bereits in diesem Stück geltend Man berauschte sich im Theater, sobald man aber daheim war, und etwa das Buch zur Hand nahm, da fröstelte einen. Ein Felsblock legte sich einem gleichsam wie ein Alp auf die Brust. Man zitterte und bebte angstvoll, aber das Gemüt blieb öd und stumm. Diesem hatte und hat Hebbel nichts oder nur wenig zu sagen. Er war ein Heros, ein Herzenskündiger, ein Herzenserlöser wurde er

nie. Gewiß, im Hinblick auf Ibsen oder gar auf Hauptmann empfinden wir seine überquellende Kraft als von Gesundheit strotzend. Verglichen mit Grillparzer aber merken wir die herzlose Harmonie Hebbels erst recht.

Wann führt er uns zu lichten Höhen empor? Wo spricht bei ihm der Tröster zu uns? Wie erschüttern seine Gestalten, wie bewegen, wie rühren sie die Seele des unverbildeten, schlichten, einfachen Volkes? Man muß diese Fragen aussprechen, um die zweifellose Bedeutung Hebbels aus dem Dunstkreis hochtrabender Bewunderung auf ihr richtiges Maß zurückzuführen. In „Judith" tritt uns außer der jüdischen Patriotin, die doch zu tiefst Weib ist, erotischen Instinkten unterworfen, deren verhaßter Abgott Holofernes als eitler Prahlhans entgegen. Hebbels Sprache freilich wirkt bereits in diesem Stück großartig, berauschend, überwältigend.

Bei „Judith" kam Hebbel der Stoff zu Hilfe, der harte, fast unnatürliche Zug darin entsprach seinem Wesen, die fromme, lyrisch gestimmte Legende „Genoveva" dagegen ließ sich nur schwer in ein Drama umsetzen. Hatte er Holofernes Züge von sich selbst geliehen, so spiegelte sich sein Charakter nunmehr in Golo ab. „‚Genoveva' ist eigentlich ein zweiter Teil der ‚Judith', er führt das leidende Opfer, die Heilige, vor, wie diese das handelnde, die Heroine, die tötend stirbt, und beide zusammen schließen so den Kreis der jüdisch-christlichen Weltanschauung ab." Auch formell bildet „Genoveva" in manchem Betracht die Kehrseite der „Judith": hier körnige Prosa, dort schmiegsamer melodischer Vers.

Völlig verfehlt erscheint uns Hebbels nächstes Werk

„Der Diamant“, ein Stück, das komisch sein soll, aber höchstens burlesk wirkt. „Der Rubin“, ein Jahrzehnt später entstanden, ist zwar weniger mißlungen, aber die Verbindung des romantisch Märchenhaften mit dem modern realistischen Element erzeugt gleichwohl einen unnatürlichen Sprossen. Der Tiefsinn, der in diesem Drama entwickelten Lehre, — ein irdisches Gut beglückt nur den, der es zugleich wegzuwerfen bereit ist, — täuscht uns über die Tatsache doch nicht hinweg, daß der Humor Hebbel gänzlich versagt war.

Hebbel liebte das Düstere, Peinliche, Entsetzenerregende, der Vorläufer des Naturalismus errang daher in einer erschütternden Tragödie der kleinbürgerlichen Welt seinen populärsten Erfolg. Vollendet in Paris, wo Hebbel dank einer Unterstützung seines dänischen Landesherrn eine Zeitlang Aufenthalt nehmen konnte, erschien das Stück 1844 in Druck. Der größte Teil war jedoch in München gedichtet worden. Dort hatte Hebbel bei einem Tischlermeister gewohnt, der mit dem Vornamen wie sein Held Anton hieß: „Ich sah, wie das ganze ehrbare Bürgerhaus sich verfinsterte, als die Gendarmen den leichtsinnigen Sohn abführten. Es erschütterte mich tief, als ich die Tochter, die mich bediente, ordentlich wieder aufatmen sah, wie ich im alten Tone mit ihr scherzte und wieder Possen trieb“.

Nicht mehr ist es der Standesgegensatz wie etwa in „Kabale und Liebe“ oder in der Gretchentragödie des „Faust“, der in „Maria Magdalena“ ausgetragen werden soll, nirgends verläßt der Dichter die bürgerliche Welt. Die adelige ist versunken und vergessen. Aber der Eindruck, den wir empfangen, ist womöglich noch greller,

noch schneidender, noch niederschmetternder als ehedem, da Schillers Jugendstück aufgeführt wurde. Geradezu trostlos erscheint alles, was wir schauen. Der ganze dritte Stand bricht in sich zusammen. Gibt es noch einen Glücklichen auf der Welt? Nein, sagt der Dichter, es gibt keinen. Mit den Worten Meister Antons: „Ich verstehe die Welt nicht mehr", endigt das schaurig-schöne Stück.

Das Trauerspiel „Julia" versetzt uns wieder in die sogenannte Gesellschaft zurück. Dem selbstgerechten Vater steht wie in „Maria Magdalena" die unglückliche Heldin gewissermaßen als Opfer gegenüber. Aber der hochdramatische Zug fehlt. Das Epische überwiegt, wie Otto Ludwig sehr schön ausgeführt hat, an diesem einen Werk eigentlich die gesamte Dramaturgie Hebbels bis auf ihre tiefsten Lücken und Mängel bloßlegend, dabei doch auch ihre Vorzüge rückhaltlos anerkennend: „Die Charaktere exponieren sich mehr durch Erzählung als durch Handlung, meist durch charakteristische Anekdoten von ihnen selbst, die sie sogar sich selbst erzählen. Von einer Steigerung ist nicht die Rede. Auch die Motive zu ihren Handlungen werden erzählt, und zwar möglichst individualisiert. — In der Behandlung ist nichts aufgespart, kein Anwachsen, keine Unterordnung; Großes und Kleines tritt mit demselben Anspruch auf, kein Ruhepunkt, kein Anhalten, keine Beschleunigung .... — Bei Hebbel wie bei Richard Wagner leidet der dramatische Fluß unter der Absicht, in jeder Rede, ja in jedem Worte bedeutend zu sein. — Bei Shakespeare haben die Charaktere ihre Ruhepunkte, ihr Eigentlichstes zeigt sich nur, wenn es herausgefordert wird, durch die Situation; Hebbels Charaktere sind Tag und

Nacht in ihrer vollen Wappenzier; jede seiner Personen ist beständig auf der Jagd nach den eigenen charakteristischen Zügen. — Der Charakter ist in jedem zur Monomanie gesteigert. Sie wissen alle, daß sie Originale sind, und möchten bei Leibe nicht anders erscheinen ....; sie sprechen überhaupt nicht miteinander, nur zueinander; es fehlt der eigentlich dramatische Dialog. So verschieden die Züge der einzelnen Charaktere, so gleich ist die Art, wie sie sie auskramen in Erzählung gelegentlich ihnen anheimfallender Dinge, die sie getan oder gesagt; das Haschen nach auffallenden Bildern ist allen gemein. .... — Hebbel hat die drei unvereinbarsten Dinge in seinem Drama vereinigen wollen: modernsten Stoff, Shakespearesche Charakteristik und antike Form; größte Konzentration der Handlung bei ausgeführtester Charakteristik. Die Bilder selbst sind meist von einer unnachahmlichen Größe und Schönheit .... — überhaupt sind die Hebbelschen Figuren weil sie nicht Naturvermögen, wie die Shakespeares, sondern Denkarten darstellen, Lebensanschauungen — epischer Art, weil seine Probleme mehr kulturhistorische als psychologische sind. Die Leidenschaft ist an sich theatralisch und dramatisch, weil sie eine Entwicklung hat, tragisch, weil sie sich ein Schicksal bereitet, das des Menschen eignes ist, während das Schicksal bei Hebbel mehr ein Ergebnis der Zeit ist, in der seine Menschen leben, als das ihres eigenen Tuns. Sie leiden nicht, was ihre eigene Natur, sondern was die Denkart der Zeit ihnen auferlegt, die in ihnen handelt ...... Nicht mehr die verschiedenen Naturen sondern die verschiedenen Denkarten werden in Konflikt zusammengebracht. Diese Maxime wird gewiß

dem Gehaltreichtum des Dramas förderlich, aber ebenso gewiß seiner eigentlichen dramatischen Wirkung schädlich". Das zweiaktige Künstlerdrama „Michel Angelo", ein bescheiden-stolzes Bekenntnis Hebbels selbst, hat nicht bloß Wert für die Erkenntnis seiner Natur, sondern weist auch sonst in szenischen Einzelheiten und in der Charakteristik, etwa Rafaels, künstlerische Schönheiten auf, wie sie ihm sonst nicht immer gelungen sind. Aber zu den großen Werken seiner letzten Periode gehört es nicht. Diese eröffnet vielmehr die welthistorische Tragödie „Herodes und Mariamne" (1847—1848).

Die sittlich entartete heidnisch-römische Welt, das geknechtete Judentum und die aufdämmernde christliche Kultur zeigen sich im Hintergrund der grandiosen Schöpfung. Herodes vertritt die heidnische Auffassung, sein Weib sei ein Gut, das man besitzt wie ein anderes, er liebt Mariamne mit der ganzen Leidenschaft seiner stürmischen Seele. Die Gattin dagegen empfindet jene Auffassung wie einen Gewaltakt wider ihre freie Persönlichkeit. Sie will lieben, sie will sich hingeben, aber nur als gleichberechtigt, als Eines von Zweien. Hebbel, der überzeugte Monarchist, läßt bereits in diesem Stück die Staatsräson in einen tiefmenschlichen Konflikt hineinspielen. Herodes hat politische Aufgaben, und nun trüben Familienintriguen seinen Blick, lähmt eine Herzensangelegenheit, die im Grunde tyrannischer Egoismus ist, seine Seele. Zum vollen Ausbruch des Kampfes zwischen Individuum und Staat kommt es jedoch erst in seiner „Agnes Bernauer".

Die historisch beglaubigte Sage von der unglücklichen Baderstochter, in die sich ein bairischer Prinz verliebt, die

heimlich angetraut jedoch gar bald während der Abwesenheit ihres Gemahls den Ränken der Feinde zum Opfer fällt, ist bekannt. Wie nun hat Hebbel diesen einfachen, rührenden, von der Volkspoesie aufgegriffenen Stoff gestaltet? Um seiner eigenwilligen Doktrin zu entsprechen, wird der Vater des Thronerben zur Hauptperson des Stückes, um die sich alles dreht. Der alte Herzog hat die Aufgabe, die törichte Heirat seines Sohnes zum Wohl des Staates, im Interesse der Dynastie zu wahren. Der Verstand regiert. Das Herz hat gar nichts drein zu reden. Wenn schon Hebbel die Titelheldin zur Nebenfigur erniedrigte, hätte er ihr wenigstens die Rechte des menschlichen Gemütes lassen sollen. Aber diese werden erbarmungslos zertreten. Und der Dichter sucht förmlich mit Absicht sein Publikum kalt zu lassen. Einige finden das Stück wenigstens technisch lobenswert, ein effektvolles Theaterstück. Das leugnet Otto Ludwig, der auch diesem Drama sein besonderes kritisches Augenmerk zugewendet hat. „Warum die Sprache so epigrammatisch?" fragt er. „Wir bleiben ohnedenn schon kalt. Mir wird immer deutlicher, der Epigrammatismus der Sprache scheint ihm das eigentliche Dramatische, und ihm zuliebe behandelt er die Hauptsachen als Nebensachen. Nicht Stimmung, Situation, Charakter, nicht Leidenschaft, nicht die Wucht des Tatsächlichen, nicht tragisches Mitleid und Furcht ist es, was ihm zuerst aufgeht und ihn zum weitern reizt, sondern epigrammatische Dialogfragmente. Bei Grabbe wars ein Ähnliches. Der Dialog ist um nichts dramatischer als in seinen frühern Stücken, seine Personen sprechen nur, um ihre dialektische Kunst zu zeigen. — Hebbel nennt

einmal Lessing nüchtern; wie soll man ihn nennen? Er ist heiß, wie Schneewasser, von dem die Kinder klagen, es brenne sie an die Haut."

Mag dieses Urteil eines Gegners hart klingen, immerhin gibt es zu denken, wird es in der Hauptsache auch vom Verehrer nicht entkräftet werden können.

Aber vielleicht brauchte Hebbel die „Agnes Bernauer", um des ewigen Spintisierens überdrüssig zu werden. In seinem schönsten Werk, in dem folgenden „Gyges und sein Ring" (1854) tritt er uns endlich wahrhaft menschlich entgegen. Das alte Motiv von der verletzten Frauenliebe, die in Haß umschlägt, schöpfte der Dichter in diesem besonderen Fall aus Herodot. König Kandaules von Lydien, der letzte Heraklide, läßt seinen Günstling Gyges die wunderschöne Königin betrachten, eben da sie sich entkleidet zur Ruhe begibt. Rhodope, in ihrer Frauenwürde aufs tiefste erniedrigt, fordert von Gyges empört, den König zu töten oder selbst zu sterben. Der selig-unselige Held wählt das erste, ermordet seinen Gebieter und herrscht am Ende glücklich über dessen Reich und Weib.

„Gyges und sein Ring" kommt dem klassischen Schönheitsideal des Dramas am nächsten. Ein durchsichtig klarer Aufbau, eine wunderbare Sprache und vor allem Charaktere, die sich unbeirrt vom Zwang eines philosophischen Dogmas als Helden ausleben können, verleihen dem Ganzen unvergänglichen Wert. Auf der deutschen Bühne hat es wenig seines gleichen.

Nun war Hebbel in der Tat für den Schillerpreis reif. Und er wurde ihm auch zu teil für seine Trilogie

„Die Nibelungen" (1863). Sie umfaßt das Vorspiel „Der gehörnte Siegfried" und die beiden Tragödien „Siegfrieds Tod" und „Kriemhildens Rache". Zwar gelang es Hebbel nicht ganz, die epischen Klippen dieses uns aus der deutschen Heldensage vertrauten Stoffes zu umschiffen. Auch war es seine, an andere bei ihm beliebte Geschichtskonstruktionen gemahnende Vorliebe für kollektivistische Ideen, die ihn in dieser seiner letzten vollendeten Schöpfung das untergehende Zeitalter der alten Heiden dem siegreich aufkommenden christlichen Mittelalter gegenüberstellen läßt. Wir kennen eine heidnische Fassung der Sage und eine christliche. Beide vermischt nun die Hebbelsche Trilogie. Das gibt natürlich allerlei Widersprüche, verschiedene von der herkömmlichen Auffassung nicht immer glücklich erfundene Auswege, Stelzen und Krücken. Auch die naiven Züge z. B. Siegfrieds treten bei Hebbel nirgends in Erscheinung. Die rachebrütende Kriemhild gerät ihm besser. Und doch in allem und in jedem ein großer Wurf! Hebbel hatte ein gewisses Recht darauf, sich den ersten Dramatikern Deutschlands an die Seite zu stellen, er war würdig, mit Schiller in Wettbewerb zu treten, und fühlte sich berufen, selbst einen „Demetrius" zu schaffen und zu vollenden. Da jedoch ereilte ihn der Tod. Sein dramatischer Schwanengesang blieb Fragment.[1])

---

[1]) Hebbel, Sämtliche Werke, Säkularausgabe von R. M. Werner, Berlin 1911 ff. — R. M. Werner, Hebbels Leben und Wirken, Berlin 1905 2. Aufl. 1912. — Emil Kuh, Biographie Hebbels. 2 Bde. 3. Aufl. Wien und Leipzig 1912. — Artur Kutscher, Hebbel als Kritiker des Dramas. Seine Kritik und ihre Bedeutung. München 1907. K. Böhring, Die Probleme der Hebbelschen Tragödie, Rathenow 1899. E. Lahnstein, Das Problem der

Hebbel stand bereits im Vorhof des Naturalismus, dem zwar Dichter wie Fitger und Philippi unmittelbar

---

Tragik in Hebbels Frühzeit, Stuttgart 1909. Edgar Wallberg, Der Stil von Hebbels Jugenddramen, Berlin 1909. Th. Poppe, Hebbel und sein Drama (Palästra Bd. 8), Berlin 1900. E. A. Georgy, Die Tragödie Hebbels nach ihrem Ideengehalt, Leipzig 1904. Frz. Zinkernagel, Die Grundlagen der Hebbelschen Tragödie, Berlin 1904. Saladin Schmitt, Hebbels Dramentechnik (Schriften der literarhist. Gesellschaft Bonn Bd. 1), Dortmund 1908. Bruno Scheunert, Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik Hebbels (Beiträge zur Ästhetik 8. Bd.), Hamburg 1903. Herbert Koch, Über das Verhältnis von Drama und Geschichte bei Hebbel, Leipzig 1904. O. Eckelmann, Schillers Einfluß auf Hebbels Jugenddramen: die Jungfrau von Orleans und Judith, Heidelberg 1906. W. Henzen, Hebbels Judith und Schillers Jungfrau von Orleans, Leipzig 1907. R. M. Werner, Grosses Judith, Ein Beitrag zur Bühnengeschichte des Hebbelschen Dramas. (Prager Deutschen Studien, Bd. 9, 199 ff.) Prag 1908. B. Golz, Pfalzgräfin Genoveva, Leipzig 1897. P. Zinke, Die Entstehungsgeschichte von Hebbels Maria Magdalena. (Prager Deutsche Studien Bd. 16.) Prag 1910. H. Deckelmann, Hebbels Herodes und Mariamne, durch des Dichters eigene Aussprüche erläutert, Bonn 1909. K. v. Reinhardstöttner, Über einige dramatische Bearbeitungen von Herodes und Mariamne (Aufsätze und Abhandlungen), Berlin 1887. Markus Landau, Die Dramen von Herodes und Mariamne (Zeitschrift für vgl. Literaturgeschichte Bd. 8 u. 9). Berlin 1894 f. Walter Grack, Studien über die dramatische Behandlung von Herodes und Mariamne in der englischen und deutschen Literatur, Königsberg 1901. Paul Bornstein, Hebbels Herodes und Mariamne, Hamburg 1904. Emil Zilliakus, Die Sage von Gyges und Kandaules bei einigen modernen Dichtern, Helsingfors 1909. August Prehn, Agnes Bernauer in der deutschen Dichtung, Nordhausen 1908. K. Behrens, Agnes Bernauer i Historiens op Digtningens, Kopenhagen 1906. Albert Geßler, Zur Dramaturgie des Bernauerstoffes, Basel 1906. Annina Periam, Hebbels Nibelungen, its sources method and style. Columbia University Germanie Studies 3. Bd. New York 1902. K. Rehorn, Die Nibelungen in der deutschen

auch noch nicht angehören, den sie aber gleichfalls anbahnen halfen. Artur Fitger (1840—1909), Maler und Poet zugleich, schloß sich in seiner farbenprächtigen „Hexe" den radikalen Tendenzen der Jungdeutschen an. Der Jude Simeon meint zu seiner Schülerin, der Heldin des Stückes: „Die Seligkeit des Himmels habt ihr aufgeopfert für den Fluch, in dem ewig kreisenden Stoff der Erde durch Geburt und Tod und Wiedergeburt festgebannt zu sein". Die schwülstige Sprache erinnert stellenweise deutlich an Grabbe. Aber auch Hebbel waren solche Kraftstellen nicht fremd.

Felix Philippi (geb. 1851) ging von aktuellen Tagesereignissen aus, entwickelte seine geschickte Theatermache, kam, sah und siegte — worüber? Über den Haufen! Sein Schauspiel „Wohltäter der Menschheit" verdient noch am ehesten für künftige Zeiten zurückbehalten zu werden.[1])

Die eigentliche Revolution der Literatur leiteten aber erst die Brüder Hart, Bleibtreu und Genossen ein. Die „Freie Bühne" in Berlin, die 1889 nach französischem Muster ins Leben trat, um Stücken der Jungen zur Aufführung zu verhelfen, wurde zum wichtigsten Voll-

---

Poesie, Frankfurt am Main 1876. Ernst Meinek, Hebbels und Wagners Nibelungen-Trilogien (Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte Bd. 5), Breslau 1905. Albert Fries, Vergleichende Studien zu Hebbels Fragmenten, Werken und Tagebüchern, Berlin 1903. Michael Bernays, Über die Komposition des Hebbelschen Demetrius (Kleine Schriften Bd. 4), Berlin 1899. A. M. Wagner, Goethe, Kleist, Hebbel und das religiöse Problem ihrer dramatischen Dichtung. Leipzig u. Hamburg 1911. — O. F. Walzel, Hebbel und seine Dramen. Berlin 1913.

[1]) F. Philippi, Münchener Bilderbogen (Lebenserinnerungen). Berlin 1912.

werk der „modernen“ Richtung. Die Süddeutschen sammelten sich um die von Conrad in München herausgegebene „Gesellschaft“, die Norddeutschen um die heutige „Neue Rundschau“, zuerst „Freie Bühne“ genannt. Die allgemein beliebten Lustspielfabrikanten Blumenthal, Schönthan, Kadelburg wurden nun vernichtendem Hohn und Spott preisgegeben. Die Alten zogen sich grollend immer mehr vom Schauplatz zurück. Nur Fontane, allerdings kein Dramatiker, grollte nicht. Er fand sich vielmehr humorvoll in die veränderte Situation hinein. Die jugendlichen Stürmer und Dränger müssen ja die Schlacht gewinnen.

> Eins läßt sie stehn auf siegreichem Grunde,
> Sie haben den Tag, sie haben die Stunde,
> Der Mohr kann gehn, neu Spiel hebt an,
> Sie beherrschen die Szene, sie sind dran.

Die sogen. „Freie Bühne“ wurde am 5. April 1889 unter Otto Brahms Leitung begründet. Was hier nach dem Muster von Antoines Theâtre libre bezweckt wurde, ergab sich schon aus dem Aufruf an die Öffentlichkeit: „Uns vereinigt der Zweck, unabhängig von dem Betriebe der bestehenden Theater und ohne mit diesen in einen Wettkampf einzutreten, eine Bühne zu begründen, welche frei ist von Rücksichten auf Theaterzensur und Gelderwerb. Es sollen während des Theaterjahres in einem der ersten Berliner Schauspielhäuser etwa zehn Aufführungen moderner Dramen von hervorragendem Interesse stattfinden, welche den ständigen Bühnen ihrem Wesen nach schwerer zugänglich sind. Sowohl in der Auswahl der dramatischen Werke als auch in ihrer schauspielerischen

Darstellung sollen die Ziele einer der Schablone und dem Virtuosentum abgewendeten lebendigen Kunst angestrebt werden". Die Idee an sich war vortrefflich. Aber die Ausführung zeigte alle Schwächen des einseitig naturalistischen Programms.

Am 10. Oktober 1889 brachte die Berliner „Freie Bühne" das Werk eines bis dahin ganz unbekannten Dramatikers zur Aufführung, Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang". Stürmisch waren die Beifalls- und Mißfallenskundgebungen, und die gegnerische Kritik setzte kräftig ein, trotz Paul Schlenthers, des Hauptmann-Enthusiasten, Eintreten für das neue Stück: „Der Verein glaubte ein starkes und ursprüngliches Talent der Reife und künstlerischen Selbstzucht näher führen zu können. Nicht die ästhetische und soziale Tendenz des außergewöhnlichen Stückes, sein schrankenloser, noch schlackenreicher Naturalismus sollte gelohnt werden, sondern der kühne Wagemut des Dichters, aller Konvention und aller Schablone gründlich zu entsagen, und der geniale Versuch, ein neues und volles Leben in dramatische Formen zu fassen".

In unmittelbarer Folge entstanden mehrere Volksbühnen. Der Finder des Gedankens scheint Bruno Wille gewesen zu sein. Die glücklichste Hand jedoch zeigte Joseph Ettlinger, verdienstvoll auch als jahrelanger Herausgeber der Halbmonatschrift „Literarisches Echo". Gut entwickelte sich der Verein „Neue freie Volksbühne", der heute 50 000 Mitglieder zählt. Seit Jahren hat er in einer Reihe von Berliner Theatern sämtliche Sonntagnachmittag-Vorstellungen gepachtet. Auch ist er Pächter des ehemaligen „Bunten Theaters" im Osten Berlins,

des jetzigen „Neuen Volkstheaters“. Der Vorstand der Volksbühne hat die Darstellerschaft verpflichtet, führt die Oberleitung und eröffnete das Theater im August 1910 mit Ibsens „Stützen der Gesellschaft“, die auch zwanzig Jahre vorher die erste Vereinsvorstellung im Ostendtheater gebildet hatten. Sonstige Vorstellungen in eigener Regie veranstaltet die „Neue freie Volksbühne“ nicht mehr. Demnächst will sie jedoch ein eigenes „Volkskunsthaus“ eröffnen.[1]) Sie verfolgt auch nicht mehr so stark wie früher naturalistische Tendenzen.

Die Naturalisten brachen mit der bisherigen künstlerischen Überlieferung vollständig. Jedes Emporheben des Alltags in heitere oder lichte Sphären war anfangs streng verpönt. Die blanke Wirklichkeit in möglichst photographisch getreuer Wiedergabe sollte einzig und allein Gegenstand der Darstellung sein. Und hatten die Alten des Guten zu viel getan, hatten sie zu schön gesehen, so gefielen sich die Jungen im Ausmalen der menschlichen Laster, der Niederungen des Erdendaseins, des Häßlichen. Die rohesten, gemeinsten, widerlichsten Charaktere traten an die Stelle der alten Helden. Die Freiheit des persönlichen Willens und Handelns erschien durch die vorgeführten Tatsachen selbst geleugnet. Der Mensch wurde zum ausschließlichen Produkt seines Milieus herabgedrückt. Religion, Patriotismus, Selbstlosigkeit bis in den Tod hinein galten nichts mehr. Aus dem Ausland holte man sich neue Götter: Zola, Ibsen, Björnson,

[1]) Willy Rath, Gutes Volkstheater in Berlin. (Eckart 6. Jahrg. Heft 1) 1911.

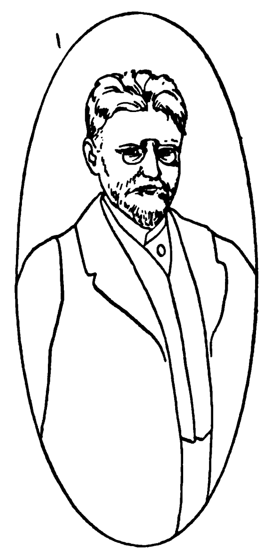
Strindberg, Tolstoj. Deutschlands Dichter hatten den Glauben an sich selbst verloren und so mußten sie nach der Fremde betteln gehen. Aber wie sich jedes Extrem schließlich durch seine Verstiegenheit zugrunde richtet, so versank auch der immer krasser werdende Naturalismus am Ende in Mystizismus und Symbolismus oder, um es gut Deutsch zu sagen, in Schall und Rauch.[1])

Greisenhaft muten uns die meisten Jüngstdeutschen heute schon an, obwohl sie fast alle erst in den sechziger Jahren das Licht der Welt erblickt haben. Manche von ihnen sind im Alter eines Körner, Novalis oder Kleist frühzeitig dahingeschieden. Aber der Glanz feuriger Jugend, der um die Gesichter der Romantiker leuchtet, verklärt das Andenken keines einzigen, nicht einmal das verblichene Antlitz des feisten ewigen Studenten Otto Julius Bierbaum, der uns 1905 die köstlichsten Gestalten seiner Erzählungen „Stilpe" und die „Schlangendame" in den beiden „Stilpe-Komödien" nochmals vor die Augen führte. Er besaß einen zwar barocken Humor, aber doch noch einen. Auch Erich Hartleben, auf der Bühne bedeutender als Bierbaum, hatte den fröhlichkecken Sinn des allzeit lustigen Kouleurstudenten. Selbst in der Offizierstragödie „Rosenmontag", die Soldatenstücke mit Knalleffekten und Roheitsexzessen wie Frz. Ad. Beyerleins „Zapfenstreich" in Mode brachte, ließ er da und dort seinen erfrischenden

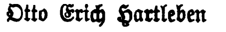
---

[1]) Otto Doell, Die Entwicklung der naturalistischen Form im jungdeutschen Drama (1880—1890). Halle a. S. 1910. Heinrich und Julius Hart, Kritische Waffengänge. Leipzig 1882. L. Bennoist-Hanappier, Le Drame naturaliste en Allemagne. Paris 1905. Rudolf Lothar, Das deutsche Drama der Gegenwart. München 1905.

Humor durchblitzen.[1] Hinter den Gesellschaftsmasken eines Franz Wagh, der in ergötzlichen Lustspielen „Lebemoral," „Nimbus" u. a. Leben und Treiben in gewissen begüterten Kreisen ohne irgendwelchen ätzenden Beigeschmack karikierte, lugen die schelmischen Augen eines







Otto Erich Hartleben Otto Julius Bierbaum

Menschen hervor, der die Welt kennt, in ihr lebt, und sie trotz ihren Schwächen immer noch liebt. Ferdinand Wittenbauer, selbst Hochschulprofessor, lieferte scharfumrissene dramatische Gemälde auf akademischen Boden („Der Privatdozent" 1905 und vorher noch das

[1] Alexander Pache, Hartleben. Ein kritischer Essay. (Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft. Bonn. 3. Bd.)

Studentenstück „Filia hospitalis“). Wilhelm Meyer-Förster war mit einem dramatisierten Roman „Alt-Heidelberg (1898) vorangegangen, der durch die Dekoration und zahlreiche sentimentale Situationen nicht nur Studenten, sondern auch alle Philister immer wieder ins Theater lockte. Ernst von Wolzogens Komödie „Das Lumpengesindel“ dagegen hat zwar literarischen Wert und wirkt sehr anziehend, indem wir Einblick in das drollige Leben der naturalistischen Literaturzigeuner aus den neunziger Jahren gewinnen, bühnenfähig ist sie nicht.[1])


Ernst von Wolzogen

Das alles spielt noch unter lachendem Himmel, wenn auch Wölkchen und Wolken darüber ziehen, aber die folgenden Dramatiker sehen fast immer und alles düster, schaurig, unheimlich, Volksaufläufe, Gewehrfeuer, Duelle, Hungersnot, Seuchen, Totschlag, Mord und Selbstmord stehen auf der Tagesordnung. Ihre Brillen sind schwarz gefärbt. Und nur wenn es brennt oder blitzt, setzen sie sie für einen Augenblick ab.

Heinrich Bulthaupts Schauspiel „Die Arbeiter“ (1877 aufgeführt) zeigt, daß es schon vor dem Naturalismus wenigstens ein wirkungsvolles Proletarierdrama gab. 1888

[1]) Ernst von Wolzogen, Ansichten und Aussichten. Gesammelte Studien über Musik, Literatur, Theater. Berlin 1908.

ließ Conrad Alberti seinen theatralischen Schrei nach „Brot!“ erschallen, im gleichen Jahr erschienen die sozialistischen Bühnenwerke Max Kretzers „Bürgerlicher Tod“ und „Meister Timpe“.[1] Der Breslauer Alberti ist 1862 geboren, in dem fruchtbarsten Jahrgang der neuesten deutschen Literatur. Denn Schlaf, Dreyer, Schnitzler, Langmann, Otto Ernst und Gerhart Hauptmann, sie alle gehören ihm an. 1863 folgen Holz und Bahr, 1864, Wedekind, 1865 Halbe und Schullern, 1867 Thoma. Mit Ausnahme der Österreicher Bahr, Langmann, Schullern und Schnitzler und des Baiern Thoma sind die Genannten Norddeutsche. Auch ihr ältester inzwischen abtrünnig gewordener Chorführer Sudermann stammt aus dem Norden.

Hermann Sudermann (geb. 1857) hat von der „Ehre“ (1889) bis zum „Guten Ruf“ (1912) einen weiten Weg zurückgelegt. In der „Ehre“ ist alles Packende beisammen: Vorderhaus und Hinterhaus, ein Proletariervater, der unter die Räder eines Herrschaftswagens gerät und elend zugrunde geht, der Proletariersohn, der von der Familie im Vorderhaus erzogen, die Fühlung mit seinen Angehörigen verliert, seine arme Schwester, Mätresse des künftigen Fabriksherrn im Vorderhaus, Kokotte in den Armen eines befreundeten — Grafen. Das französische Thesenstück erscheint da auf das Glücklichste nachgeahmt. Der Dichter will zeigen, wie jeder Stand seinen besonderen Ehrbegriff hat, und er zeigt es auch. Der schlagend geführte Dialog

---

[1] Julius Erich Bloß, Kretzer. Eine Studie zur neueren Literatur. 2. Aufl. Leipzig 1905.

der sich rasch und sicher fortentwickelnden Handlung wirkt zweifellos. Aber wir dürfen uns von den überaus geschickt dargebotenen Effekten nicht täuschen lassen. Vertieft ist nichts in diesem doch recht äußerlichen Stück. Allerdings es war noch neu, den Arbeiter in wirklichen Hemdärmeln auf der Bühne zu sehen und das Proletariervolk sprechen zu hören, wie es tatsächlich spricht. Und der sentimentale Zug verschaffte erst recht einen kolossalen Sensationserfolg dieses Dramas, der sich sofort in einen Mißerfolg verwandelte, als Sudermann in „Sodoms Ende" den Versuch machte, tiefer zu greifen und auf jede ausgleichende Rührseligkeit zu verzichten.


Hermann Sudermann

In seinem dritten Stück „Heimat" lenkte Sudermann zu seinem eigenen künstlerischen Schaden in die Bahnen des Erstlings „Ehre" wieder ein. Magda, die Heldin, weist die Hand eines ungeliebten Mannes, den ihr der barbarische und kleinliche Vater aufdringen will, energisch zurück, muß infolgedessen sogar das Elternhaus verlassen, und kehrt erst nach jahrelangen schweren Kämpfen als berühmte Künstlerin in die Heimat zurück. Aber der alte Herr Oberstleutnant — natürlich muß der beschränkte steife Zopf ein deutscher Offizier sein —, wünscht zu wissen, ob seine Magda draußen in der Welt auch rein geblieben sei. Die Gegensätze entladen sich. Und strahlend

steigt am Ende der Phönix Magda aus der Asche der in der philiströsen, muffigen Kleinstadt einst flügge gewordenen Magda neuerdings empor.

Sudermann hatte seine Höhe überschritten. Vom Publikum des Tages umjubelt, verlor er sich selbst, um



Arno Holz Johannes Schlaf

fortan den launischen Instinkten der banalsten Mode zu dienen. Nur noch ein einziges Mal, in dem ergreifenden Einakter „Fritzchen“ des sonst minderwertigen „Morituri“, konnte er höheren Ansprüchen genügen.[1])

[1]) Waldemar Kawerau, Sudermann. Eine kritische Studie. 2. Aufl. Magdeburg 1899. Henri Schoen, Sudermann Poète dramatique et Romancier. Paris 1904. Ida Axebrod, Sudermann, Eine Studie. Stuttgart 1907. Karl Knortz, Sudermanns Dramen. Halle 1908.

Johannes Schlaf und Arno Holz sind in einem Atem zu nennen. Die von ihnen gemeinsam verfaßte „Familie Selicke“ ermüdet schon durch die peinlich genaue Weitschweifigkeit des Dialogs. Eine andere literarische Kompagniearbeit, das Gymnasialstück „Traumulus“ von Arno Holz und Oskar Jerschke enthält zwar starke Szenen, ist aber ebensowenig mit Herzensglut geschaffen wie das erste Drama. Ausgerechnet, beabsichtigt, erklügelt scheint uns alles daran. Dieser unglückliche Professor Dr. Niemeyer, das Muster eines Lehrers, der Vater der Jugend, wird von seinen Schülern mißhandelt, von seiner Frau betrogen, von seinem Sohn um seinen ehrlichen Namen gebracht. Ohne Rettung versinkt er im trostlosesten Pessimismus gleich dem Publikum, das die Verfasser zu einer solchen Lebensauffassung unbarmherzig zwingen.

Einen womöglich noch schlechteren Eindruck macht Otto Ernsts „Flachsmann als Erzieher“, die ironische Karikatur eines erbärmlichen Volksschullehrers in der Provinz. Die boshafte Tendenz verstimmt.

Die erste moderne Schulkomödie, Max Dreyers „Probekandidat“ war jedenfalls die beste. Da siegt wenigstens der Idealismus. Die wissenschaftliche Wahrheit und Liebe über alles, auch über Amt, Brot und Braut!

Neben den Dramen der Jugend, darunter die slawisch-erotische „Jugend“ von Max Halbe, neben den Lust-

H. Sudermann, Ein Wort zur Abwehr. Berlin 1903. A. Dennecke, Goethes politisches Drama und Sudermanns Komödie „Der Sturmgeselle Sokrates“ (Zeitschrift für den deutschen Unterricht. 20. Bd.). Leipzig 1906.

und Trauerspielen der Offiziere, Lehrer und Studenten entstanden andere, die das Leben und Treiben unter den Schauspielern (Hermann Bahrs „Star" und „Gelbe Nachtigall"), im Aerztestand (Heinrich von Schullerns „Aerzte", Bahrs „Meister" und Schnitzlers „Professor Bernhardi"), im Richterberuf (Max Burckhardts „Richter"), in der Beamtenschaft (Ludwig Thomas „Medaille"), mehr oder minder scharf, gewöhnlich recht ungerecht bitter zu geißeln versuchten.[1]) Die tierischen Instinkte des Menschen legte Artur Schnitzler im tollen „Reigen" bloß, einer rohen Szenenfolge, die keinen literarischen Anspruch erheben darf. Sein Schauspiel „Liebelei", das nichtssagende frivole Lebensbild aus einer halben Weltstadt, hatte freilich infolge seines pikanten Inhalts ebenfalls lärmenden Erfolg.[2]) Stärker, weil ursprünglich, griff Frank Wedekind in das erotisch aufgewühlte Um und Auf der ungesunden perversen Gegenwart. Doch wirkt seine grenzenlose Spottsucht und Weltverachtung und das Zerrbild frühreifer Sinnlichkeit in „Frühlings-Erwachen" (1894), wodurch er berühmt-

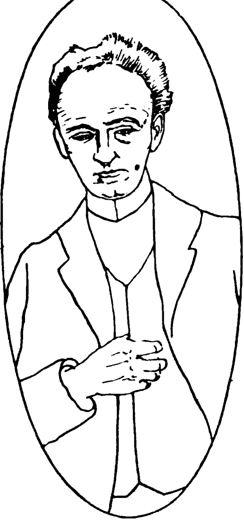
[1]) Leo Berg, Der Offizier in der Dichtung (Neue literarische Volkshefte). Berlin 1888. A. Rosikat, Der Oberlehrer im Spiegel der Dichtung (Zeitschrift für den deutschen Unterricht 18. Bd.). Leipzig 1904. E. Ebner, Magister, Oberlehrer, Professoren. Wahrheit und Dichtung in Literaturabschnitten aus fünf Jahrhunderten. Nürnberg 1908. M. Amida, Das Gerichtsverfahren im modernen Drama. Wien 1892. M. R. Kaufmann, Der Kaufmannsstand in der deutschen Literatur. Bern 1908. Oskar Kohlschmidt, Der evangelische Pfarrer in moderner Dichtung. Berlin 1901.

[2]) Artur Schnitzler, Theaterstücke 4 Bde. Berlin 1912. Hans Landsberg, Schnitzler. Berlin 1904. Alexander Salkind, Schnitzler. Eine Studie über seine hervorragendsten Werke. Leipzig 1907.

berüchtigt wurde, eher widerlich und abstoßend als nachhaltig eindrucksvoll.[1])

Durch eine eigene Note zeichnet sich aus Philipp Langmann, dessen Arbeiterstück „Bartel Turaser" (1897) große, leider unerfüllte Hoffnungen erweckte. Auch der bedeutendste der im Naturalismus wurzelnden Dramatiker, auch Gerhart Hauptmann, versprach mehr als er halten konnte.

Er begann mit sozialen Dramen, und beim sozialen Drama hätte er bleiben sollen. Für den Abkömmling eines schlesischen Webergeschlechts war von selbst das Milieu gegeben, innerhalb dessen ihm sein bestes gelang: „Die Weber", in der heimischen Mundart verfaßt. Man mag aus politischen Gründen Freund oder Feind der darin entwickelten Ideen, des in „den Webern" dargestellten Stoffes sein, man mag vom künstlerischen Standpunkt die Übertreibungen in der Verteilung von Licht und Schatten bedauern, ein kühnes, temperamentvolles, großzügiges Bühnenwerk bleibt es. Man hat es vielfach



Gerhart Hauptmann

[1]) Frank Wedekind, Gesammelte Werke 6 Bde. München 1912f. — Raimund Pissin, Wedekind (Moderne Essays 35. Heft). Berlin 1905. Otto Rieten, Wedekind. Eine Orientierung über sein Schaffen. (Mitteilungen der literar.-historischen Gesellschaft Bonn 3. Bd.) Bonn. Hans Kemperer, Wedekind als Mensch und Künstler. Berlin 1909. 2. Aufl. 1911.

falsch verstanden. Sozialdemokratische Tendenzen kann man ihm schon deshalb nicht nachsagen, weil es ein historisches Stück aus der Zeit des großen schlesischen Weberaufstandes ist; ebensowenig wie eines, das etwa die alten Gracchen im alten Rom zu Helden hat, zum sozialdemokratischen Drama gehört. In den „Webern" haben wir es übrigens mit keinem einzelnen Helden zu tun. Die Masse ist der spiritus agens, das Individuum ist nichts. Auf einer kollektivistischen Grundidee baut sich die Tragödie auf, ähnlich Grillparzers „Libussa", die freilich in ganz anderen Zeiten, unter ganz anderen Verhältnissen und Menschen spielt.

Nach den Webern im 19. Jahrhundert wollte Hauptmann die Bauern des 16. Jahrhunderts behandeln. Und wenn er auch hier als eigentlich unhistorisches Gemüt versagen mußte, „Florian Geyer", der Titelheld dieses neuen Dramas, der aber nur der Vertreter seiner Zeit ist, gehört doch zu den wenigen wirklichen Kraftgestalten, die unsere modernen Dichter zu zeugen imstande waren. Das gewaltige gärungsvolle Zeilalter, in dem alles Alte zusammenbricht und das Neue nur schwer sich emporringt und behauptet, in Religion und Politik und Wissenschaft, im öffentlichen und privaten Leben alles und jedes revoltiert, diese einzigartige Spanne der menschlichen Gesellschaftsgeschichte suchte Hauptmann in dem trotzigen Bauernführer, seinem Anhang und seinen Feinden, getreulich wiederzuspiegeln. Aber der Vorwurf war für den Dichter, vielleicht für jeden, zu groß und schwer.

Glücklicher zeigte sich Hauptmann in der Komödie. Sein „Biberpelz", ebenfalls eines seiner ersten Stücke,

bedeutet immer, wenn es aufgeführt wird, einen äußerst vergnügten Abend. Die Charakteristik der einzelnen Personen ist fein gelungen. Die Situationen stellen sich wie von selbst ein. Nur in der Schilderung des Milieus vermag der Naturalist sich nicht genug zu tun. Er sollte sich im weitern Verlauf seiner Entwicklung freilich bis zu den Gipfeln der Langeweile versteigen.

In „Hanneles Himmelfahrt" fiel der peinlichste Diesseitsdramatiker zur Partei der fieberhaft träumenden Symbolisten ab. In der „Versunkenen Glocke" verirrte er sich in verstandesmäßig abgezirkelte Märchenabgründe, die romantisch sein sollten, es aber nicht waren. Im „Armen Heinrich", in „Kaiser Karls Geisel", in „Griselda" endlich warf er der schwülsten modernen Perversität ein historisches oder sagenhaftes Scheinmäntelchen um die nackenden Schultern.

Zwar kehrte Hauptmann da und dort auch zu seiner kraß naturalistischen Gegenwartsdramatik zurück, so im „Fuhrmann Hentschel", der von den späteren Stücken noch am Beachtenswertesten erscheint. Auch das wehmütig-schaurige Märchenspiel „Und Pippa tanzt" enthält tiefe poetische Schönheiten. Überhaupt sind Hauptmann bis in die letzte Zeit immer noch prachtvolle Szenen gelungen, aber über den Einzelschönheiten dürfen wir nicht den Gesamteindruck außer acht lassen. Ein großes, ein wirkliches Drama hat er uns seit den „Webern" eigentlich doch nicht geschenkt.

Fedor Mamroth, der ausgezeichnete Theaterkritiker der „Frankfurter Zeitung", schloß 1903 nach der Erstaufführung des „Armen Heinrich" sein Urteil über Haupt-

mann mit den Worten ab: „Das Publikum ist so vergeßlich, daß ihm alles, was Hauptmann bringt, neu erscheint. Eine andächtige Gemeinde schart sich um ihn und sonnt sich in ihm. Begeht er einen gar zu handgreiflichen Fehler, so wollte er ihn begehen, was sein gutes Recht ist. Findet eines seiner Stücke keinen Anklang, so wird dessen Würdigung einer späteren Zeit vorbehalten sein. Wir erleben wahrscheinlich noch den Bau eines ‚Gerhart-Hauptmann-Festspielhauses', von dem neulich die Rede war; wenn Wagner sein Bayreuth hatte, darf Hauptmann sein Schreiberhau verlangen. Das ist nicht mehr als billig. Und dennoch wird man eines Tages, vielleicht erst wenn das wahre Genie gekommen sein wird, einsehen, daß mancher Geringe aus Deutschlands großer Literaturzeit ein Ganzer, ein Eigener und somit mehr war als dieser schwächliche Epigone, und an diesem Tage wird der Hauptmann-Spuk zu Ende sein. Was aber wird von seiner naturalistischen Dramatik und der ganzen Kapellmeistermusik bleiben? Wenn nicht noch Überraschendes nachkommt: Das kinematographische Schauspiel ‚Die Weber', nicht weil es ein vollkommenes Kunstwerk wäre, sondern weil es der Zeit den Spiegel vorhält".[1])

Wilhelm Raabe, der gesundeste und deutscheste der deutschen Dichter meinte eines Tages: „Auch die ‚Ver-

[1]) Gerhart Hauptmann, Gesammelte Werke in sechs Bänden, Berlin 1903; Volksausgabe in sechs Bänden, Berlin 1912. — Paul Schlenther, Hauptmanns Lebensgang und Dichtung. 4. Aufl. Berlin 1898. A. Karoline Wörner, Hauptmann (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte 4. Bd.). 2. Aufl. Berlin 1906. Adolf Bartels, Hauptmann. 2. Aufl. Berlin 1906. E. Sulger-Gebing, Hauptmann.

sunkene Glocke' las ich. Verstanden habe ich sie aber nicht. Alles Rebus: sag, was bin ich? Das will tief scheinen, ohne es zu sein, wo doch die wahre Kunst tief ist, ohne es zu scheinen". Und über Ibsen befragt, gab Raabe zur Antwort: „Als ich 1906 bei meiner Tochter in Rendsburg auf Besuch war, kaufte ich mir die sämtlichen Werke. Ich habe sie aber gar nicht nach Braunschweig mitgenommen, die Lust zum Wiederlesen war mir gründlich vergangen. Diese verquollene Kommode wird sehr mulstrig riechen, wenn sie in fünfzig Jahren wieder einmal geöffnet wird".[1])

Leipzig 1909. Alfred Stockins, Naturalism in the recent german Drama with special reference to Hauptmann. New York 1903. Siegmund Leytkowski, Hauptmanns Naturalismus und das Drama. Hamburg 1908 (Beitrag zur Ästhetik 11. Bd.). H. Ramien, Die Symbolik in Hauptmanns Märchendrama. Mainz 1897. H. Lorenz, Ideengehalt der Versunkenen Glocke. Leipzig 1898. H. Logemeier, Menschenideale in Goethes Faust und Hauptmanns Versunkener Glocke. Gütersloh 1901. Karl Reuschel, Die Sage vom Liebeszauber Karls des Großen in dichterischen Behandlungen der Neuzeit. (Phil. und volkskundliche Arbeiten, Karl Vollmüller dargeboten). Dresden 1909. Fr. v. Westenholz, Die Griseldissage in der Deutschen Literaturgeschichte. Heidelberg 1888. Viktor Tausk, Paraphrase als Kommentar und Kritik zu Hauptmanns „Und Pippa tanzt". Berlin 1906. K. Sternberg, Gerhart Hauptmann, Der Entwicklungsgang seiner Dichtungen. Berlin 1911. Julius Röhr, Gerhart Hauptmanns dramatisches Schaffen. Dresden 1901.

[1]) Fedor Mamroth, Aus der Frankfurter Theaterchronik (1889 bis 1907), Berlin 1908. Rudolf Huch, Eine Krisis, Betrachtungen über den gegenwärtigen Stand der Literatur, München 1904. Samuel Lublinski, Der Ausgang der Moderne. Ein Buch der Opposition. Dresden 1909. Karl Bleibtreu, Die Verrohung der Literatur, ein Beitrag zur Haupt- und Sudermännerei, Berlin 1903.



7.

Neue Ziele und Strömungen



Otto Ludwig

Der deutsch-französische Krieg entschied ein nationales Drama der Weltgeschichte. Das Deutsche Reich wurde neugeboren. Und gleichsam, als ob auch die Bühne des Scheins ihren Abglanz davon erhalten sollte, erschien um dieselbe Zeit aus dem Nachlaß eines unglücklichen Dichters das umwälzende Evangelium des neuen deutschen Theaters.

Ein jüngst verstorbener Dramatiker berichtet darüber in handschriftlich erhaltenen autobiographischen Notizen: „Eines Tags fand ich auf der Redaktion (der Wiener „Presse") eine soeben erschienene Schrift vor, die zur Besprechung vom Verlag eingesandt worden war. Der lockende Titel lautete: Shakespeare-Studien von Otto Ludwig. Ich lieh mir das Buch aus, indem ich mich darüber zu schreiben erbot. Aus ihm erschloß sich mir sozusagen eine neue Welt, die Shakespeares, welche auch die meine war, wenn mir dieser kühne Ausdruck gestattet ist. Ich fand in ihm alle meine Gedanken bestätigt, aber in so überzeugender Weise begründet, daß mir meine eigenen Betrachtungen diesen tiefgründigen Untersuchungen gegenüber wie ein bloßes Herumtasten vorkamen und dazu mehr im ethischen und ästhetischen als wie im empirisch-technischen Gebiet sich bewegend. Der Einfluß der Schauspielkunst auf das Dramatische des Dichters, der mir bisher nur im allgemeinen vorschwebte, war hier so bestimmt und aus Einzelheiten dargetan, und bei der unauflöslichen Wechselbeziehung so erschöpfend dargestellt, daß mir eine höhere und zugleich tiefere Auffassung als geradezu unmöglich erschien. So wurde mir dieses Buch zu einer Art von weltlicher Bibel und ich habe auch

nachher mich oft und oft wieder zu ihm gewendet und es auf das gründlichste durchstudiert. Ich gebe auch Wilhelm Kosch ganz recht, der behauptet, daß ich als dramatischer Poet ohne Shakespeare und Otto Ludwig nicht denkbar sei, und wenn ich auch vielleicht doch ohne diesen leuchtenden Wegweiser meinen Weg an der Hand Shakespeares allein gefunden hätte, jedenfalls würde ich nie wieder denkender Künstler geworden sein".

Martin Greif, dem wir dieses Glaubensbekenntnis verdanken, führt dann weiter aus, wie der unglückliche Otto Ludwig, der vom Baume der Erkenntnis gegessen, darüber seine Ursprünglichkeit verlor und in den Spätlingen seiner Muse Werke zeugte, die Problemdichtungen sind und daher seinem eigentlichen Ideal nicht entsprechen konnten.

Ludwigs Heimat heißt Thüringen. Sie ist uns bekannt als der Boden, auf dem eine der größten deutschen Frauen, die hl. Elisabeth, ihr Segenswerk vollbrachte, auf dem der Wartburger Sängerkrieg entschieden wurde und Martin Luther an der deutschen Bibel schuf. Unendlich viel Frisches und Ursprüngliches quillt seit alters her aus diesem Waldland hervor. Die klassische Kunstblüte erlebte hier ihren schönsten Sommer am Musenhof zu Weimar. Im Goethe- und Schiller-Archiv daselbst ruhen auch die handschriftlichen Schätze, die der letzte große Thüringer hinterlassen hat.

Im Befreiungsjahr 1813, da Richard Wagner, Friedrich Hebbel, Fr. W. Weber und andere bedeutende Wegbereiter des nationalen Geistes in unserer Kultur das Licht der Welt erblickten, wurde auch Ludwig geboren,

am 12. Februar in Eisfeld. Auf geringe Mittel angewiesen, nach dem Tod des Vaters für den Kaufmannsstand bestimmt, in den hinein er ebensowenig paßte wie etwa Heine und Brentano, dann wieder dem Studium hingegeben, aber eigentlich immer bloß Autodidakt, lange Zeit von Berufszweifeln verfolgt, ob er Musiker oder Dichter sei, nie mit sich selber einig und zufrieden, ein einsamer Grübler und weltfremder Träumer, Philosoph und Naturkind in einer Person, endlich jahrelangem Siechtum preisgegeben, dem Ziel seines Lebenswerkes entrückt, ohne Freude, ohne Ruhe, ohne Hoffnung, so wirkte und litt er, ganz nach innen gekehrt, selbst ein tragischer Held. Eigentlich nur zwei dramatische Meisterwerke verdanken wir dem am 25. Februar 1865 in Dresden dahingeschiedenen glücklosen Dichter: die bürgerliche Tragödie „Der Erbförster" (1850) und das biblische Trauerspiel „Die Makkabäer" (1852).

Ludwigs „Erbförster" ist ebensosehr ein individualistisches Charakterdrama wie ein realistisches Milieustück. Der Held kann die Enge seiner kleinbürgerlichen Begriffswelt nicht durchbrechen, den Unterschied in der Stellung eines Privat- und eines Staatsförsters nicht begreifen, pochend auf sein eingebildetes Recht wird er schließlich zum Verbrecher. Man mag über die Voraussetzungen, unter denen der Charakter des an Hebbels Meister Anton erinnernden Oberförsters Christian Ulrich möglich ist, streiten, die psychologische Kleinmalerei, mit der er gleich den übrigen Gestalten des Dramas ausgeführt erscheint, fordert unsere Bewunderung heraus. Der „Erbförster" entspricht noch am ehesten Ludwigs

eigener Dramaturgie. In den „Makkabäern“ dagegen, so wuchtig und wirkungsvoll auch alles in diesem leuchtenden Freskogemälde dem erschütterten Betrachter in die Augen springt, näherte sich der theoretische Anti-Schiller dem Schöpfer der „Braut von Messina“ wider seinen Willen überraschend stark. Der Naturalismus eines Shakespeare etwa ist kaum irgendwo wahrnehmbar. Wolfgang Kirchbach, in dessen Elternhaus Ludwig verkehrte, bezeichnet mit ein paar Worten durchaus zutreffend das Wesen dieses Werkes: „Große ethische Irrungen, große Affekte, theatralisch aufgebaute Situationen hohen Stils und die rednerische Bildersprache des Alten Testamentes, die ja auf die gesamte moderne Rethorik so viel Einfluß gehabt hat. Sogar der Vers der Makkabäer-Tragödie ist nicht dramatisch-realistisch, sondern lyrisch-theatralisch, gebaut nach gewissen musikalischen Klanggesetzen“.[1])

Ludwig als Theoretiker war ein blinder Bewunderer Shakespeares und der schärfste Gegner Schillers zugleich. Wir müssen beide Extreme ablehnen. Das moderne Deutschland ist nicht das England der Königin Elisabeth. Anderseits hat der Philosoph Schiller nicht bloß schöne Phrasen und Ideen ausgesprochen, sondern auch packende Charaktere geschaffen, die denen Shakespeares doch mitunter mehr verwandt sind, als Ludwig zuzugeben gezwungen wird. Aber der Kern seiner Ausführungen

[1]) M. L. Becker und Karl von Levetzow, Wolfgang Kirchbach in seiner Zeit. München 1910. W. Schmidt-Oberlößnitz, Die Makkabäer. Eine Untersuchung des Trauerspiels und seiner ungedruckten Vorarbeiten. Leipzig 1908.

bleibt davon unberührt. Ihre Gültigkeit und ihre Bedeutung wächst von Jahrzehnt zu Jahrzehnt.

Am Eingang seiner „Shakespeare-Studien“ weist Ludwig auf den Hauptfehler der neueren Dramatiker hin, dem philosophischen Geist auf Kosten der natürlichen Anschaulichkeit dienstbar zu sein. „Untersucht der philosophische Geist die poetischen Erfordernisse, wie die des Erhabenen und Tragischen, so wird der ihm eigne Gang der Untersuchung ihn von Stufe zu Stufe zum Geistigen, Abstrakten hinauftreiben, unbekümmert, ob die Poesie, wenn sie Poesie bleiben will, ihm folgen kann; wo ihr die Lebensluft ausgeht, da fängt der Philosoph erst kräftig zu atmen an; wie ihr wohl war, wo er sich beengt fühlen mußte. In der Tat ist das Aufsteigen im Philosophischen ein Absteigen im poetischen Genügen; je näher der Erde, den dunkeln Mächten des Instinktes, die keine Frage tun nach ihrem Warum, desto gewaltiger wächst ihre wunderbare Gestalt, desto fester steht ihr Fuß; ihre Natur ist Gebundenheit, seine — Freiheit; je einträchtiger die gezwungene Ehe, desto entfremdeter sind die Gatten ihrer eigenen Natur.“

„Die Philosophie hat das unzweifelhafte Recht, den philosophischen Inhalt jeder Wissenschaft und Kunst und so auch den der Poesie und ihrer Erzeugnisse philosophisch zu erörtern; aber der junge Dichter, der sie bei diesem Geschäfte längere Zeit begleitet, kann leicht vergessen, daß sie die Poesie und ihre Werke nur philosophisch betrachten, aber nicht künstlerisch beurteilen und noch weit weniger selbst künstlerisch schaffen zu lehren vermag; und je geringer sein poetisches Talent ist, desto stärker wird der

Einfluß der gewohnten philosophischen Betrachtungsweise auf ihn wirken, auch beim poetischen Schaffen ihren Weg zu gehen, welcher der Richtung, die der Dichter einschlagen muß, geradezu entgegengesetzt ist. Er wird zum Zwecke machen, was ihm nur Mittel sein sollte; er wird sein Gedicht nicht als Dichter denken, sondern als Philosoph; nun wird seine Aufgabe so schwer als undankbar; er hat eine abstrakte Einheit in konkrete Mannigfaltigkeit, Gedanken in Anschauungen, in Gefühle und Sinnesempfindungen, Ideen in Leidenschaften, einseitige Berechtigungen in geschlossene, ganze Menschencharaktere zu übersetzen, wobei im besten Falle immer ein ansehnlicher Bruch übrig bleiben wird. Es ist leicht, Gerste in Spiritus zu verwandeln, aber er soll nun Spiritus wieder auf Körner zurückführen; im besten Falle wird seine Arbeit eine dichterisch eingekleidete philosophische Absicht, aber kein Gedicht, im schlimmeren Falle ein lyrisch-rhetorisches Rechten zwischen Gesichtspunkten, ein dialektischer Kampf von Schattengestalten; die Menschen werden philosophisch-abstrakte Gedanken, sie denken und reden philosophisch-abstrakte Gedanken des Dichters. Von allem dem, was er wissen will, wird er wenig oder nichts von den philosophischen Ästhetikern erfahren; ihre Werke werden dem schaffenden Künstler mehr schaden als nützen. Er muß von der unmittelbaren Anschauung der Wirklichkeit ausgehen."

Wie Ludwig den Einfluß der Philosophen aufs deutsche Drama ablehnt, so will er auch von der Nachahmung der Griechen und Calderons nichts wissen.

Die Not unserer Bildung, meint er ferner, sei nicht die Armut, sondern der Reichtum. Wir hätten überall

genascht; es fehle uns nicht an Rat, es werde uns zuviel erteilt. Wir müßten eher vergessen als hinzulernen. Der Instinkt habe seine Unbefangenheit verloren.

Ludwig begnügt sich jedoch mit solchen mehr oder minder allgemein gehaltenen kritischen Ausstellungen nicht. Er behandelt Charakter und Leidenschaft, Phantasie und Technik, Schuld und Sühne, Ökonomie, Entwicklung, Stil und Tempo des Trauerspiels, dramatische und lyrische Steigerung, Identität von Zeit und Ort, Verbindung des Komischen und Tragischen, das Theatralisch-Dramatisch-Tragische, das Unterhaltende, das Schauspielerische, Dialog und Diktion, die künstlerische Objektivität und Individualisierung des Tons nach den einzelnen Charakteren, den parenthetischen Ausdruck, die Retardation, Dichter, Schauspieler und Publikum sowie alle möglichen andern Einzelheiten der Dramaturgie; immer freilich im Hinblick auf Shakespeare, unter Ausfällen gegen Schiller.

Ludwig hält es für ausgeschlossen, daß in einem richtigen Drama *ein ganzes Volk der Held sein könne*. Der Streit zwischen Völkern sei rein episch; auch der einzelner Parteien oder Stämme; in der Familie werde der Streit schon dramatisch, aber das Höchste sei erreicht, wenn der Kampfplatz zusammengepreßt würde auf den kleinen Raum der menschlichen Brust; wenn in ihr selbst die Feinde erstehen, da zeige sich die lebhafte Bewegung. „Die Hauptsache ist, den Helden so zu stellen, daß er unser Interesse immer wach erhält; es darf daher so wenig wie möglich erzählt werden; wir müssen ihn so oft und so lange als möglich vor uns sehen, in seinem Handeln und in seiner Entwicklung. Auch darf keine

andere Figur unser Interesse so sehr in Anspruch nehmen, daß die Hauptfigur dadurch gedrückt wird. So finden wir bei Shakespeare die weisesten Verhältnisse bezüglich der Nebenfiguren."

Ludwig bezeichnet als Grundzug und Ziel Schillers und Goethes die Tendenz, dem Drama etwas Pomphaftes, Opernartiges zu verleihen, für sie sei die Pracht der Sprache, der Klang des Verses die Hauptsache. Die Menschen in ihren Stücken halten Reden aneinander, sie sprechen zueinander, aber nicht miteinander. „Das wirkliche Gespräch ist allerdings auch unendlich schwer zu bilden; wir finden in unserer dramatischen Literatur oft geistvolle Reden, aber es ist kein Gespräch; oder wir finden ein Gespräch, aber ohne Geist."

Ludwig betont ferner scharf den üblen Einfluß, den Schiller und Goethe überhaupt auf das Gebärdespiel des Schauspielers ausgeübt hätten; „da die Menschen fast immer pompöse Reden aneinander halten, so mußte notwendig eine Verirrung in diesem Teile unserer Kunst hervorgerufen, die Gebärde mußte opernhaft werden, wie die rhetorischen Glanzstellen selbst der Oper weit mehr angehören als dem Drama".

In allem und jedem folgt Ludwig dem unerreichten Vorbild Shakespeare bis zu den Geistererscheinungen hinauf, womit nur die inneren Vorgänge im Gemüte des Menschen sichtbar gemacht würden; da es Visionen in der Wirklichkeit gebe, so sei dies poetische Mittel in dieser wundervollen Anwendung vollkommen gerechtfertigt.[1])

[1]) O. Ludwig, Studien. Leipzig 1891. 2 Bde. — Cord. Ludwig, Gedanken Ludwigs, aus seinem Nachlaß. Leipzig 1903. J. Lewinsky,

Halten wir Umschau nach demjenigen, der in der nächsten Folge Ludwigs Theorien am begeistertsten aufnimmt, am getreulichsten fortführt und am ehesten verwirklicht, so fällt uns ohne weiteres Martin Greif aus der pfälzischen Nachbarschaft in die Augen. Der Gedanke eines nationalen Volksschauspiels wurde von diesem in die Tat umgesetzt. Aber nur langsam und erst allmählich, von den meisten verkannt, eroberte sich die später immer schlichter, schmucklos werdende Dramatik Greifs, in ihrer Art der anspruchslosen, beweglichen, urdeutschen Kunst Albrecht Dürers vergleichbar, da und dort eine Bühne. Zwei hervorragende Theaterpraktiker halfen ihm als Wegbereiter, anfangs Laube, zuletzt Savits. Gleichwohl steht er auch jetzt noch bestritten da.



Martin Greif

Martin Greif (1839—1911) hat als Dramatiker eine reiche Entwicklung bis in die fünfziger Jahre seines Lebens durchgemacht, während er als Lyriker seine Eigen-

---

Kleine Schriften (darin Gespräche mit O. Ludwig). (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, 14. Bd.) Berlin 1910. — Fr. Keim, Das Kunstideal und die Schiller-Kritik O. Ludwigs. St. Pölten 1887. H. Kühnlein, Ludwigs Kampf gegen Schiller. Münnerstadt 1900. N. Sevenig, Schiller als dramatischer Dichter im Urteil von O. Ludwig. Diekirch 1905.

art, die er dann beibehielt, viel früher erreichte.[1]) In seinem Schaffen lassen sich mehrere Gruppen dramatischer Dichtungen unterscheiden, die sich in natürlicher Folge die eine aus der andern ergeben. Die erste Gruppe umfaßt „Bayard, der Ritter ohne Furcht und Tadel", „Korfiz Uhlfeldt, der Reichshofsmeister von Dänemark" und „Nero"; sie kommt, trotz der innern Verwandtschaft mit Shakespeare, dem Typus des antikisierenden Dramas in mancher Hinsicht nahe. Vom romanisch-romantischen Kunstideal beeinflußt erscheinen „Marino Falieri", „Franzeska da Rimini" und besonders das Degen- und Mantelstück „Liebe über alles". Das archaisierende Moment der Romantik nimmt er in „Prinz Eugen" und in „Hans Sachs" wieder auf. Ihren deutschnationalen Wesensgehalt erschöpft er in den drei Hohenstaufenstücken, in „Heinrich dem Löwen", der „Pfalz im Rhein" und „Konradin", um am Ende zum rein volkstümlichen vaterländischen Schauspiel zu gelangen. In diese letzte Periode fallen sein „Ludwig der Baier", „General York" und die beiden noch überragend „Agnes Bernauer, der Engel von Augsburg".

Dem modernen Theaterpublikum konnte der ganz nach innen gekehrte, allen problematischen, naturalistischen und effekthaschenden Momenten peinlich ausweichende Dramatiker Greif wenig oder nichts bedeuten. Je mehr

---

[1]) Martin Greifs Gesammelte Werke, 2. Aufl. in vier Bänden. Leipzig 1909. — S. M. Prem, Martin Greif. Versuch zu einer Geschichte zu seinem Leben und Dichten, mit besonderer Rücksicht auf seine Dramen. Leipzig, 3. Aufl., 1911. W. Kosch, Martin Greif in seinen Werken Leipzig, 2. Aufl., 1909.

sich die Bühne den ursprünglichen Idealen entfremdet, alles Volkstümliche preisgibt und nur der Tagesmache Ausdruck verleiht, je unüberbrückbarer die Kluft wird zwischen dem Großkapital, das die Kunst zur Dirne erniedrigt, und dem Volk der Galeriebesucher, das sich den spärlichsten ästhetischen Genuß vom Mund abdarben muß, umso dringender erhob und erhebt sich der Ruf nach einem wirklich populären Theater. So errichteten Bürger und Bauern zu Kraiburg am Inn nahe dem berühmten Schlachtfeld von Ampfing ein eigenes Schauspielhaus für Greifs „Ludwig der Baier". Seit 1892 wurde das Stück in gewissen sich wiederholenden Zeiträumen immer wieder gegeben, im ganzen nun an hundertmal. Es wirkte in seiner Art geradezu bahnbrechend. Der eigentliche Begründer der modernen deutschen Volksbühnenspiele aber, der Greif vorangegangen ist, heißt Hans Pöhnl.

Von den dramatischen Schöpfungen dieses heute mit Unrecht völlig vergessenen Wieners stehen „Der arme Heinrich" und „Gismunda" obenan. Das erste Stück kam 1887 unter der Leitung Joza Savits' auf der Münchener Hofbühne zur Erstaufführung. Das gleiche Jahr brachte eine Gesamtausgabe Pöhnls, fünf Stücke. Greif wertete seinen unmittelbaren Vorgänger sehr hoch[1]: „Was die Zeitgenossen eines Hans Sachs zu Rührung und Heiterkeit hingerissen hatte, kann ein späteres Geschlecht vielleicht weniger genießbar finden; jedenfalls aber würde dasselbe einen kläglichen Geschmack verraten, wenn es seinen Unter-

[1] Martin Greif, Deutsche Volksbühnenspiele, Wiener Neue Freie Presse vom 23. Juni 1887, wichtig für Greifs eigene dramatische Entwicklung, weil vor Abfassung des Dramas „Ludwig der Baier" erschienen

haltungsstoff lediglich den dahingeschwundenen Generationen entnehmen wollte. Nur die höchsten künstlerischen Leistungen vererben sich, ohne wesentlich zu veralten, von Jahrhundert zu Jahrhundert. Aber Pöhnls Wiederbelebungen sind solche nicht nur dem Inhalte, sondern auch der Form nach, und hierin liegt ein ebenso großer Reiz für die literarisch Eingeweihten als eine Klippe dem Publikum gegenüber, dessen Ansprüchen jedenfalls eine tiefere Berechtigung innewohnt. Gehört schon eine gewisse Selbstentäußerung dazu, sich angesichts dieser zu leibhaftem Dasein erweckten Historien unserer Volksbücher in eine fremde Zeit zu versetzen, so wird es eine noch schwierigere Aufgabe, die vor uns sich abspielenden Schicksale gar mit den Gedanken und Empfindungen eines längst geschiedenen Menschenalters verfolgen zu sollen." Greif meint, Pöhnl hätte besser getan, mehr Rücksicht auf die moderne Denkweise zu nehmen, als der szenischen Kunst der Gegenwart besonders entgegenzukommen; allein die zahllosen, mosaikartig dem Text einverleibten Spruchreime und Sprichwörter, die dem unerschöpflichen Schatz unserer Volksweisheit entstammten, verliehen ihm auch so Würze und Gehalt. „Gerade die Münchner Aufführungen haben bewiesen, welche anheimelnde Wirkung diese treuherzige Sprache in ihrer sinnlichen Frische, Phantasiefülle und unbekümmerten Derbheit auf eine unverdorbene Zuhörerschaft wenigstens stellenweise auszuüben vermag."

Fast wie eine Selbstkritik der eigenen künftigen Dramen klingt es, wenn Greif schließlich Pöhnls Charakterisierungskunst behandelt: „Das gleiche wie von der Handlung läßt sich auch von den übernommenen Figuren sagen,

und um so mehr, als es Pöhnl auch bei diesen vermieden hat, von dem Eigenen merklich viel hinzuzutun, geschweige daß er es versucht hätte, dieselben überhaupt als selbsterschaffene Gestalten aus seinem Gemüt hervorgehen zu lassen. Aber innerhalb dieser, durch den antiquarischen Trieb gezogenen Schranke sind die Charaktere infolge einer großen Nachempfindungsfähigkeit nicht bloß interessant und folgerichtig entwickelt, sondern auch lebenswahr und in plastischer Anschaulichkeit äußerlich dargestellt; nur an den minder belangreichen Nebenfiguren ließe sich öfters eine mehr schablonenhafte Behandlung nachweisen".

Ungefähr gleichzeitig mit Pöhnls Versuchen entstand 1889 in Worms ein eigenes Volksfestspielhaus, von einem Freunde Wagners, der 1875 in Bayreuth mit einem Nationalfestspielhaus für seine Musikdramen vorangegangen war, begründet.[1]) Aber der Begriff „Volk" hatte hier eine ganz andere Bedeutung als bei Pöhnl und Greif. Das Ganze verlief sehr rasch im Sande.

Nicht so unglücklich war das Wagnis, evangelische Volksstücke dem modernen Publikum vorzuführen. Die Luther-Festspiele[2]) von Hans Herrig u. a. fanden da und dort lebhaften Anklang. Allein da die Stücke selbst, von unbedeutenden Dramatikern herrührend, zu wenig den An-

[1]) Friedrich Schoen, Ein städtisches Volkstheater und Festhaus in Worms, 1887. C. und F. Muth, Festschrift zur Einweihung des Festspielhauses zu Worms 1889.

[2]) Gustaf Adolf Erdmann, Geschichtliche Entwicklung, Zweck und Bedeutung der Lutherfestspiele für die Bühne. Wittenberg 1888. Fritz Lienhard, Deutsche evangelische Volksschauspiele. (Grüne Blätter III.) München 1904.

forderungen der Bühne genügten, stellte sich ebenfalls sehr bald der Verfall ein.

Ob und inwiefern die neue Bewegung mit dem uralten Oberammergauer Passionsspiel[1]) zusammenhängt, bedürfte einer erschöpfenden Untersuchung. Tatsache ist, daß seit den neunziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts volkstümliche Bühnen wie Pilze aus der Erde schossen, und zwar nicht bloß weltliche, wie das Andreas-Hofer-Spiel in Meran, das Harzer Bergtheater, das Wallenstein-Festspiel in Eger, sondern auch geistliche, so zu Höritz und Erl. Seit 1901 wird sogar Schillers „Tell" durch Einwohner des Kantons Uri in Altdorf aufgeführt. Die Volksbühne ist bereits in allen deutschen Gauen heimisch.[2])

---

[1]) Edmund Devrient, Das Passionsspiel im Dorfe Oberammergau 1851. Franz Trautmann, Oberammergau und sein Passionsspiel 3. Auflage 1890. H. Diemer, Oberammergau und seine Passionsspiele 1900, 1910. Corbinian Ettmayr, Das Oberammergauer Passionsspiel 1900. G. Blondel, Le Drame de la Passion à Oberammergau 1900.

[2]) Hans Lambel, Aufführungen des Höritzer Passionsspiels, Prag 1894; A. Hauffen, Über das Höritzer Passionsschauspiel 1894; Julius Schaumberger, K. Dreyers Schlierseer Bauerntheater 1893; Arnold von der Passer, Volksschauspiele in Tirol 1892; Ernst Wachler, Das Landschaftstheater, Thale im Harz 1903; Hans Herrig, Luxustheater und Volksbühne, Berlin 1887. — Ferdinand Frey und R. Gollmer, Bühnenreform oder Volkstheater, Kreuznach 1890. — Walter Aßmus, Die moderne Volksbühnenbewegung, Leipzig 1909. — Max Zollinger, Eine schweizerische Nationalbühne, Aarau 1909. Zeitschriften: Deutsche Volksbühne, Blätter für deutsche Bühnenspiele, herausgegeben von Ernst Wachler, Berlin 1909—1902; Die Freilichtbühne, Zeitschrift für Naturtheater und Bühnenreformbestrebungen, herausgegeben von Ad. Teutenberg, Zürich seit 1909, u. a.

Unter den lebenden Kunstdramatikern kann man verschiedene Richtungen verfolgen, die jedoch oft sich kreuzen und mindestens ebenso oft zusammenlaufen, eine neuromantische, eine realistisch-bodenständige und schließlich eine durchaus shakespearesche. Als Neuromantiker erscheinen, um hier einige Typen herauszugreifen, die Österreicher **Kralik** und **Hofmannsthal** und der Deutschrusse **Stucken**.

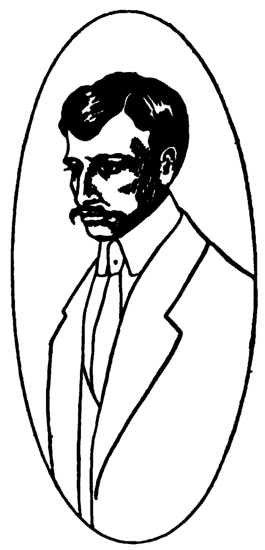


Richard von Kralik

Richard von Kralik, geb. 1852 zu Eleonorenhain im Böhmerwald, vertritt die alte katholische Romantik in modernem Gewande. Als „Lehrling Shakespeares" plante er einen großen Zyklus vaterländischer Historien, darunter besonders zwei Gruppen, eine Reihe von vier Renaissancedramen und eine Reihe von sieben Revolutionsdramen. 1908 erschien die Heptalogie, ein kühner Versuch. Von den Renaissancedramen wurden nur „Maximilian" und „Die Türken vor Wien" gedruckt. Das erste Stück erlebte als „Der letzte Ritter" 1912 eine neue Fassung und eine erfolgreiche Darstellung. Als sprachgewandter Bearbeiter Calderonscher und altdeutscher Spiele schätzt man ihn auch außerhalb des Wiener Gralbundes, der den universalen Führer als Haupt verehrt.

Hugo von Hofmannsthal, geboren zu Wien 1874, redet, einem Tieck vergleichbar, am liebsten in Farben.

Das Italien der Renaissance, vor allem das tief geheimnisvolle Venedig, dann der blühende Orient mit seinen verführerischen Wundern haben es ihm angetan. Aber den Eindruck des Gemachten und Gesuchten, des Gezierten und Gefälligen werden wir bei diesem Salondramatiker nirgends los, auch in seinem als tief gerühmten Einakter „Der Tor und der Tod" (1894) nicht. Vollends mißglückt sind jedoch Hofmannsthals Griechenstücke, in denen er sich vergeblich bemüht, die antike Welt mit Neurasthenikern zu bevölkern und dadurch dem modernen Empfinden näherzubringen, oder aber Sophokles in glatten Phrasen zu übertragen. Hofmannsthals bedeutsamste dramatische Leistung ist zweifellos sein „Spiel vom Sterben des reichen Mannes",[1] das eine Bearbeitung des altenglischen Mysteriums „Jedermann" (Everyman) darstellt. Das in seiner Unschuld rührende Drama, aus dem Sprachschatz der Lutherzeit geschöpft, mit süddeutschen Dialektausdrücken vererbt, fordert unsere volle Teilnahme heraus. Wie in seinem Jugenddrama „Der Tor und der Tod" behandelt


Hugo von Hofmannsthal

[1]) Gerhard Amundsen, Jedermann am Münchener Hof- und Nationaltheater. Mit Beiträgen von A. Kutscher und P. E. Schmidt, München [1912].

der Dichter das Problem: die Versittlichung des Menschen durch den Sensenmann. Aber während damals eine verbildete moderne Renaissancekunst, statt in die Tiefe zu dringen, an der Oberfläche der Form haften blieb, erreicht er jetzt durch seine naive Symbolik, einfache Sprache, schlichte Gestalten die größte Wirkung, eine volkstümliche, eine allgemein menschliche.[1])

Von Anfang an mehr Beachtung darf schon Eduard Stucken (geboren 1865 zu Moskau) beanspruchen, wenn er uns zwar auch noch kein klares Abbild seines dramatischen Wesens gegeben hat. Denn sollte Stucken nicht der bedeutendste der jüngsten Dramatiker sein, einer der eigenartigsten ist er gewiß. In völlig selbständiger Weise geht er von Shakespeare aus, von dem geisterhaft romantischen Zauber seiner Sprache und Stoffe auf das mächtigste angeregt. Die großartig tiefsinnige Sagenwelt von König Artus und dem heiligen Gral enthüllt er uns im dramatischen Spiel. Seit den Tagen des Mittelalters, seit Wolfram von Eschenbach, der im „Parzival" den Gipfel der gesamten mittelalterlichen Kultur erklommen hat, hörten Bearbeitungen jener wunderreichen keltischen Legenden nie ganz auf. Die Romantik vor hundert Jahren brachte sie zu neuen Ehren. Stucken eroberte ihnen die Bühne.

Von der Dramenfolge „Gral" liegen bisher vier Stücke vor: das Mysterium „Gawân" (1902), ferner die Dramen „Lanvâl" (1903), „Lanzelot" (1908) und „Merlin" (1913). In

[1]) A. Schurig, Hofmannsthal (Deutsche Rundschau). Berlin 1908; Emil Sulger-Gebing, Hofmannsthal, Breslauer Beiträge, 3. Bd.

allen treten die Charaktere der Haupthelden scharf umrissen hervor. Das Symbolische an ihnen wirkt nirgends aufdringlich. Es könnte fehlen, und wir würden von der Handlung vollauf gefesselt werden. Gawân wird vom zeitlichen und ewigen Tod errettet, weil er trotz Versuchung rein bleibt und die einzige Lüge seines Lebens bereut. Lanvâl erliegt den Reizen einer überirdischen Melusine wie Lanzelot den Verführungen einer irdischen Teufelin. Unschuldige Mädchenliebe wirbt um sie, dort Lionors, König Artus' Nichte, hier Elaine, des Gralhüters Amphortas eigene Tochter. Aber Lanvâl und Lanzelot sind nicht so stark wie Gawân. Sie schwanken zwischen den zwei Geliebten hin und her und stürzen am Ende sich und diese ins Verderben. Lanvâl büßt mit seinem Leben, Lanzelot findet in der Heimat den Frieden nicht mehr, zu trostloser ewiger Pilgerschaft verdammt. Das Stück der Erlösung, „Parzival“, wenn ich recht verstehe, steht noch aus.

Von dem bisher üblichen Blankvers sind bei Stucken bloß die fünf hauptbetonten Silben in der Verszeile übrig geblieben. Sonst ist die Silbenzahl in jedem Vers verschieden, wodurch eine ungemein lebhafte Beweglichkeit erzeugt wird. Die steten End- und Binnenreime, so fremdartig sie anfangs anmuten, haben berauschende Klangwirkungen zur Folge, ohne jedoch dem Wesen des Dramas zuwiderzulaufen, die Teilnahme an der Handlung zu schwächen oder den Umriß der einzelnen Gestalten zu verwischen. Allein mitunter erliegt der Dichter der Gefahr des Manierierten und Affektierten, vor allem im dritten Drama „Lanzelot“, und man kann daher nicht wissen, ob seine ursprüngliche Kraft groß genug ist, ob sie nicht

erlahmt, wenn er für den Gralzyklus die Krone sucht und schmiedet. Gelingt ihm der letzte Wurf, so werden wir ihn begrüßen dürfen als einen führenden Dramatiker für künftige Geschlechter.

Als Neuromantiker begann auch Gustav Renner aus Schlesien. Sein „Ahasver“ (1904), halb Epos, halb Drama, ist ganz von romantischem Geiste durchtränkt. Der Mensch, der Selbstbefreiung, Selbsterlösung sucht, wird uns in seinem heldenhaften Ringen vorgeführt. Der Form nach besteht „Ahasver“ aus sechs Teilen, drei epischen und drei dramatischen. Äußerlich nicht eigens voneinander geschieden, ergibt sich ihr Aufbau bei genauerem Zusehen von selbst. Er ist nicht willkürlich, sondern ist aus innerer Notwendigkeit hervorgegangen, aus reiflicher Überlegung geschöpft worden, während die episch-dramatische Zwitterform der Romantiker mehr einer individuellen Laune entsprach. Man könnte nun gegen ein solches Werk den Mangel an Einheit als Vorwurf erheben. Aber bei der großen Perspektive, in die uns Renners „Ahasver“ versetzt, kann die Einheit ohnehin nur eine ideelle sein. Das große Welttheater als Hintergrund, weder zeitlich noch örtlich beschränkt, muß auf eine äußerlich logische, historische, psychologische Verknüpfung verzichten, deren das reine Drama oder Epos nicht entraten darf.

„Merlin“ (1905) heißt Renners erstes eigentliches Drama. Der Held verkörpert den naiven Menschen, der auszieht, die Welt zu beglücken, voll Selbstaufopferung, Nächstenliebe, Tatendrang, aber eben an dieser Messiasidee zugrunde geht. Der Dichter sucht in dem Stück

Shakespeare und die deutschen Klassiker zugleich zu erreichen. Er hat die Absicht, in dieser Zeit der Zerfahrenheit, in der sich jeder Dialog über eine aktuelle Frage für ein Drama ausgibt, an dessen ewige Gesetze, die sich aus der Natur des dramatischen Schaffens von selbst ergeben, zu erinnern. Daß hier gewissermaßen Naturgesetze zugrunde liegen, hat er bei der Arbeit selbst erfahren. Sie drängten sich ihm, der sich wenig mit Ästhetik beschäftigt hatte, von selbst auf. Renner ist dabei der Überzeugung, daß die Kunst nicht dazu da sei, mit der Natur zu wetteifern, der sie wohl ihren Stoff entnimmt, deren Gesetzen sie aber im allgemeinen nicht untersteht, außer denen der menschlichen Seele in ihrer Entwicklung und folgerichtigen Betätigung, was man die Logik des Charakters nennen könne. Der große Zug in „Merlin" ist unverkennbar, aber seine großen Fehler sind es auch. Das Stück leidet an einer Hypertrophie des Gedankens und der Rede, ja sogar der Form. Daß Renner die antiken Chöre zu neuem Leben erweckt, ist an sich durchaus nicht verwerflich. Ob es aber angebracht war, dem Publikum nach dem lyrisch-romantischen Eingang und den mitunter zu pathetischen Monologen im Stile Schillers auch eine Sophokleische Szene zuzumuten, steht dahin. Shakespeare und Goethe, Grillparzer, Kleist und Hebbel zu vereinen, vermag niemand mit Glück; Renner vermochte dies ebensowenig.

In seiner weiteren Entwicklung schloß sich Renner immer mehr Hebbel an, der für ihn das eigentlich fortbildungsfähige Element im neueren Drama bedeutet. Ibsens verfeinerte Technik wirkte auf ihn, dessen Ten-

denzen jedoch lehnte er ab. Volkstümlichkeit, Einfachheit Schlichtheit des Ausdrucks strebte er nicht an, und so blendet und berauscht seine „Francesca" (1909), aber sie erwärmt kaum. Gewiß mag es manchem als Fortschritt erscheinen, daß Renner Stoff und Gestalten der bekannten Liebesmär von Rimini seiner bunten Fülle beraubt, die starke Handlung dafür mit Ausblicken auf das allgemein gültige, ewige Problem ausstattete, indem wenige Personen, nur die unbedingt nötigsten zu führen und deuten sind, aber die naive Ursprünglichkeit der mittalterlichen Historie, Farbe und Duft gingen dabei zum Teil verloren. Vielleicht charakterisiert es das moderne Publikum und die moderne Kritik, daß gerade diese Schöpfung auf der Bühne und in der Presse von allen seinen Werken den uneingeschränktesten Beifall fand.

Das mythische Drama „Alkeste" dagegen, ein Einakter (1906 entstanden, 1911 erschienen) entsprach stofflich eher dem Programm des kühnen Neuerers, der das Drama der Zukunft begründen möchte. Das Werk erwuchs ganz aus musikalischen Stimmungen und fordert nun einen Tondichter heraus, der die richtige Musikbegleitung dazu findet. Die Sprache ist von kristallklarer Schönheit, der szenische Aufbau wuchtig und zum Abschluß drängend, die Charaktere wirken durch lückenlose Geschlossenheit, nicht sie, aber die ganze Handlung ist symbolisch, typisch.

Wenn man Renners Werk etwa mit dem Schelmenspiel „Alkestis" von Eberhard König (1910) vergleicht oder selbst mit dem Stück des Euripides, so merkt man gleich den großen Unterschied. Dort ist Admet mehr als bei

Euripides und mehr als bei König: nämlich ein wirklicher Held.

Das jüngste Drama Renners „Dunkle Mächte“ (1911) spielt in einem Pastorenhause der Gegenwart und entrollt in ungebundener Rede ein erschütterndes Seelengemälde, das in manchem Betracht über Hebbels „Maria Magdalena“ hinausgewachsen ist, nicht nur in seinen Zielen. Es ist Renners reifstes und bestes Werk. „Es behandelt“, wie der Dichter selbst in seinem gedankenvollen nachträglichen Vorwort sagt, „die ursprünglichsten und letzten Fragen des menschlichen Daseins. Wer gute Augen hat, wird noch die älteste Legende der Menschheit durchschimmern sehen. Diese Fragen zu lösen, ist freilich nicht Aufgabe der Kunst; sie stellt sie völlig objektiv nur dar, indem sie, wie das jedes aus höheren Intentionen hervorgegangene Werk tun wird, ein Bild der Welt gibt. Gegen die Plattheit, daß das Stück etwa einen ‚aktuellen‘ Stoff (Fall Jatho) behandle, brauche ich mich wohl nicht weiter zu verteidigen; dazu würde ich mich nie herbeilassen, ganz abgesehen davon, daß es seinen Ursprüngen nach eine Reihe von Jahren zurückliegt“. Mit Recht gesteht Renner selber, daß sein Werk an Hebbel anknüpfe, sowie Ibsen und die Ergebnisse des Naturalismus aufnehme. Es weist in der Tat auf eine Weiterentwicklung des Dramas hin.

Nicht alle modernen Dramatiker setzen sich so wagemutig über die Begriffswelt von Vergangenheit und Gegenwart hinweg wie Renner. Manchen und nicht den Geringsten unter unsern Bühnendichtern erscheint ihre Zukunft sicherer, wenn sie beharrlich aus dem Heimat-

boden altererbtes Vätergut zutage fördern, als gigantische Burgen ferner Zeiten auf neuen einsamen Wegen suchen. Denn auch der steckt sich ein neues Ziel, der, vom falschen Naturalismus frei, immer tiefer ins Erdreich seiner Heimat vordringt. Und dieses Ziel ist das volkstümlichste von allen.

Ausgesprochen bodenständig sind die drei Tiroler Dramatiker Karl Domanig (geb. 1851), Karl Schönherr (geb. 1868) und Franz Kranewitter (geb. 1862).

Domanigs erfolgreichstes Bühnenwerk ist seine Trilogie, eigentlich Pentalogie „Der Tiroler Freiheitskampf". Sie enthält ein Vorspiel „Braut des Vaterlandes", drei fünfaktige Schauspiele „Speckbacher der Mann von Rinn", „Joseph Straub, der Kronenwirt von Hall", „Andreas Hofer, der Sandwirt", und ein Nachspiel „Andreas Hofers Denkmal". Die ganze Schöpfung ist in der Zeit von 1874 bis 1897 entstanden. Der Inhalt ist aus der Geschichte des napoleonischen Zeitalters in Tirol hinlänglich bekannt. An sie schließt sich der Dichter aufs innigste an. Frei von jeglichem Patriotismus im üblen Sinn, hebt er in den gewaltigsten Szenen der vollbewegten Handlung stets das allgemeine Deutschtum seines Volkes und seines Befreiungskampfes in hinreißenden Worten hervor. Und wenn er im Nachspiel seinen Andreas Hofer rühmen läßt mit den Worten:

„Er ist ein Beispiel worden deutscher Treue,
Für alle Zeiten seines Volkes Ruhm!",

so reiht sich Domanig als nationaler Dramatiker jener Gruppe an, für die Heinrich von Kleist Vorbild und Programm bedeutet.

L'art pour l'art ist nie der literarische Wahlspruch Domanigs gewesen. Alle seine Dichtungen haben Tendenz, eine ethische, eine kulturelle, eine tirolisch-deutsche Tendenz. Gegen die geistigen und materiellen Güterschlächter erhebt er als mahnender Eckart stets von neuem seine warnende Stimme. In dem Schauspiel „Der Gutsverkauf" (1889) vermag er eindringlich in realistischen Zügen, eher zu kräftig als unsicher oder matt, Gegenwartsleben zu zeichnen. Auch Domanigs „Idealist" (1902) und „Liebe Not" (1907) scheuen vor dem Bilde des wirklichen Lebens, vor allem auf dem Gebiet von Kunst und Künstler nirgends zurück. Es sind markige Charaktere, die er in diesen Stücken wider das herrschsüchtige und übermächtige „kulturelle" Kliquenwesen kämpfen und siegen läßt, siegen, denn der Dichter hat die unauslöschliche Überzeugung, daß das Gute sich dennoch Bahn bricht über alle Berge des Lasters, des Eigendünkels, des Geldes. Und so wirkt Domanig auch als sozialer Apostel einer heiligen Sache, indem er die Verzagten und Niedergeschlagenen aufrichtet, die Schwankenden anspornt und die Mutigen stärkt, im Sumpf des modernen Zeitalters kein uferloses Meer zu erblicken.[1]) Domanigs jüngste Schöpfung ist sein reizendes, tiefinniges Bauern- und Märchenspiel in drei Akten „König Laurin" (1912), das sich der Dichter in der Mundart des Eisacktals aufgeführt denkt. Trefflich versteht er es überall zu individualisieren, dem Realismus des bäuerlichen Lebens die Phantastik der Geisterwelt gegenüberzustellen.

[1]) Anton Dörrer, Karl Domanig (Frankfurter Zeitgemäße Broschüren. 30. Band, 6. Heft). Hamm 1911.

Von starken Tendenzen beseelt ist auch Schönherr, aber, zum Unterschied von dem zäh am Alten festhaltenden konservativen Domanig, radikal fortschrittlich, entschieden freisinnig. Seine berühmtesten Dramen sind „Erde“, eine Komödie des Lebens (1908), und „Glaube und Heimat“, die Tragödie eines Volkes (1910). Auf Tiroler Boden spielen beide. Rein künstlerisch genommen steht jedoch das erste Stück über dem zweiten. Die Liebe zur Scholle wird in der „Erde“ zur Habgier gesteigert. Zolas Naturalismus weiß hier der Dichter sehr glücklich ins Tirolische zu übersetzen. Der alte Grutz, diese unglaubliche bäuerliche Kraft- und Kernnatur, wehrt sich so erfolgreich gegen den unausbleiblichen Tod wie gegen das erbschleicherische Leben, weil er, mit der Erde, mit der Heimat geistig und körperlich verwachsen, von der daraus strömenden Stärke rücksichtslosen Gebrauch macht. Er hat sich seinen Sarg bereits zimmern lassen, aber um seinem sechsundvierzigjährigen Sohn und seiner ewigen Braut zu beweisen, daß er doch noch nicht sterben wolle, beginnt er eines Tages den Sarg zu Brennholz aufzuhacken. „So! jetz' werd'n wir halt gehn sech'n, wer von uns zwei der Stärkere ist . . du, oder i'!“ Schönherrs „Glaube und Heimat“, das überaus effektvolle und daher



Karl Schönherr

literarisch ziemlich bedeutungslose Spiel aus dem Zeitalter der Gegenreformation, hat man stofflich nicht mit Unrecht auf die älteren Romane „Jesse und Maria" und „Die arme Margaret" der Baronin Enrica v. Handel-Mazzetti zurückgeführt. Selbstredend kann von keinem Plagiat die Rede sein, denn Schönherr ist ein zu selbstherrlicher Gestalter, als daß er kopieren müßte. Aber unter dem Einfluß Handel-Mazzettis stand er gewiß, wenn auch unbewußt.[1])

Nur langsam und schwer eroberte sich der jüngste der drei Tiroler, Kranewitter, sein Publikum, zunächst durch sein eigenartig herb realistisches Stück „Andreas Hofer" (1902), dann durch seine bäuerliche Dramenfolge „Die sieben Todsünden" (seit 1905), worin er den gleichnamigen Vorwurf Hamerlings in einer ganz andern Sphäre erfaßte.

Von Shakespeare ist der bahnbrechende Theoretiker Otto Ludwig ausgegangen, zu Shakespeare kehrt das schaffende junge Geschlecht zurück. Romantisch im nationalen Sinn, mit der Heimaterde verwachsen, ohne den leeren Rausch frühromantischer Farbensymbolik, dabei einfach, klar, allen verständlich, nicht blos grübelnden Denkern, spintisierenden Quälgeistern, Neunmalweisen, sondern dem ganzen Volk, das sei das Zukunftsprogramm des deutschen Dramas. Zwei Dramatiker, die es wenigstens in einigen Stücken erfüllen, mögen diesen Ausblick beschließen, Herbert Eulenberg und Harry Vosberg.

---

[1]) Johannes Eckardt, Karl Schönherrs Glaube und Heimat. München 1911.

Beide haben dem Naturalismus Fehde geschworen, die Geheimnisse der unergründlichen Menschenseele, den Dualismus von Illusion und Wirklichkeit als zu Recht bestehend anerkannt.

Im Süden pulsiert überhaupt ein kräftiges Theaterblut. Der Siebenbürger Sachse Adam Müller-Guttenbrunn, der sogar noch mit Laube gemeinsam ein Stück verfaßte („Schauspielerei 1883"), der Wiener Rudolf Holzer, dessen „Hans Kohlhase" eine vortreffliche Dramatisierung des berühmten Novellenstoffes bedeutet, der Baier Walter Freiherr v. Rummel, der mit romantisch belebten Stimmungsschauspielen begann, wie „Glücksmärchen" und „Simplizissimus", der Badenser Carl Müller-Rastatt, dem wir außer einem tüchtigen Opernlibretto „Glücksritter" (nach Eichendorff) mehrere starke Talentproben wie „Herzoginnen" (1909), „Der Regent" (1912) verdanken, wurden jedoch frühzeitig ungebührlich in den Hintergrund gedrängt.



Herbert Eulenberg

Der Rheinländer Eulenberg glüht und loht vor Leidenschaft. Die romantische Historie des Marino Falieri „Dogenglück" (1898) eröffnete dem Shakespeare-Jünger die Bühnenlaufbahn, das alte deutsche Ritter- und Lügenmärchen stellte er trotzig und getrosten Mutes aufs Theater

— „Münchhausen“ (1900) und „Ritter Blaubart“ (1905), — und ohne Scheu griff er nach seinem tiefpessimistischen „Kassandra“-Stück (1904) und andern Versuchen bis zum Liebesstück „Belinde“ (1912) immer fester ins moderne Leben herein. Vielleicht bezeichnet seine Eigenart am besten die Komödie „Alles um Liebe“ (1910). Eine berückende Bildersprache ist ihm eigen. Natur und Menschenherz stehen in ewiger Wechselbeziehung. Eulenberg entdeckt die Harmonie der Disharmonie, die Dichtung im Alltag. Der Mai jubiliert, und wir schauen ein Grab. Der Küster betet vor dem Bild der Herrin, die ihren Gatten im Liebeswahnsinn zurückgelassen hat, und schon lauert im Dunkel des Schlosses ein gräßlicher Ehebruch. Eichendorffs Waldhorn ruft und eine Schlange züngelt empor, Vers wechselt mit Prosa. Tristan- und -Isolde-Stimmungen überkommen uns. Aber am Ende genest der kranke Held Adrian in den Armen der unverheirateten Delphine. Je mehr wir uns dem Ausgang nähern, desto tollere Narrheiten und unverständlichere Verwicklungen umranken wie ein wirrer Wildwuchs den sonderbaren dramatischen Bau. Wir schütteln schließlich den Kopf und erinnern uns vielleicht an all die ausgelassenen Sprünge des jungen Brentano. Vergleichen wir Heimat und Milieu der beiden, so ergeben sich gewisse Ähnlichkeiten. Aber auch in Gesinnung und Ausdrucksweise gleicht Eulenberg dem Dichter des „Godwi“ und „Ponce de Leon“ ganz merkwürdig.

Vosberg begann mit zwei modernen Dramen in Prosa „Der Trust“ und „Hohes Land“. In ein ganz anderes Zeitalter führt uns seine Komödie „Till Eulen-

spiegel“ (1911). Der frisch-frei-fröhliche Humor des derben 16. Jahrhunderts, die Buntheit seines Lebens, die Temperamentfülle seiner Charaktere, in diesem klingenden Stück spiegelt sich alles wider. Die volkstümliche Art schlägt siegreich durch. Der ernste feierliche Blankvers wechselt mit formgewandten Reimen und schmucken Liedlein in kurzgefaßten Strophen. Vielleicht hat noch kein deutscher Bühnendichter unter dem lebenden Nachwuchs Shakespeare so deutsch wiederempfunden wie Vosberg.

Am Ende unseres Ausblicks steht die Hoffnung. Wie aber soll eine sichere Hoffnung genährt werden, wenn das moderne Theater bis zu den Wurzeln seines Wesens erkrankt ist, wenn sich fast alle edleren Geister damit begnügen müssen, Buchdramen zu schreiben oder ganz zu verstummen? Eine Änderung dieses Zustandes kann nur e i n e Macht heraufführen, die Geschichte, die dem Publikum, die der Menschheit die Ideale wiederschenkt, die ein erschlafftes, weichliches, genußgieriges Geschlecht im Lauf der Zeit vergeudet und verloren hat.

Annalen



Diese Annalen bedeuten einen Versuch. Neben erstklassigen Bühnenschöpfungen erscheinen darin auch minderwertige festgehalten. Man gewinnt erst recht einen Überblick über die Entwicklung des Literaturdramas, wenn man die des Modedramas gleichzeitig verfolgt. Auch dramaturgische Arbeiten werden verzeichnet. In der Regel ist das Erscheinungsjahr berücksichtigt.

Die Annalen beginnen mit Schillers Todesjahr und reichen bis zur Gegenwart. Vollständigkeit streben sie nicht an.

1805.

Castelli, Gustav in Dalekarlien, Domestikenstreiche. — Fouqué, Die Zwerge. — Gleich, Der rote Turm. — Klingemann, Der Bettler von Neapel. — W. Salice-Contessa, Das Rätsel (aufgeführt).

1806.

Bäuerle, Kinder und Narren reden die Wahrheit. — H. J. Collin, Balboa. — Gleich, Eppo von Gailingen; Die Musikanten am hohen Markt; Adam Kratzerl von Kratzerfeld. — Kind, Wilhelm der Eroberer. — Klingemann, Heinrich von Wolfenschießen. — Mahlmann, Marionetten-Theater. — Perinet, Die neue Alcesta; Die neue Semiramis. — Werner, Das Kreuz an der Ostsee.

1807.

Gleich, Lohn der Nachwelt; Die Löwenritter. — Voß, Lustspiele (bis 1827). — Werner, Martin Luther oder die Weihe der Kraft.

1808.

H. J. Collin, Bianca della Porta. — Fouqué, Sigurd. — Gleich, Kunz von Kaufungen. — Goethe, Faust I. Teil. — Kleist, Penthesilea. — Öhlenschläger, Aladdin. — Werner, Attila.

1809.

Grillparzer, Blanka von Kastilien (beendet). — Klingemann, Theater (bis 1820). — Öhlenschläger, Hakon Jarl. — Chr. J. Salice-Contessa, Alfred. — W. Salice-Contessa, Der Talisman (aufgeführt). — Werner, Der 24. Februar (verfaßt).

1810.

Castelli, Sie liebt ihn nicht, weil sie ihn liebt. — H. J. Collin, Mäon; Die Horatier und die Curatier. — Fouqué, Der Held des Nordens. — Kleist, Das Käthchen von Heilbronn. — Mahlmann, Der Hausbau; Der Geburtstag; Liebesproben. — Öhlenschläger, Axel und Walburg. — W. Salice-Contessa, Der Findling (aufgeführt). — Werner, Wanda.

1811.

Arnim, Halle und Jerusalem. — Fouqué, Eginhard und Emma; Vaterländische Schauspiele. — Kerner (Luchs), Reiseschatten. — Kleist, Der zerbrochene Krug. — Holbein, Theater (bis 1823). — Tieck, Alt-Englisches Theater.

1812.

Klingemann, Moses. — Müllner, Der 29. Februar.

1813.

M. Collin, Dramatische Dichtungen (bis 1817). — Fouqué, Alboin, der Langobardenkönig; Dramatische Dichtungen für Deutsche. — Gubitz, Die Talentprobe. — Müllner, Die Schuld (verfaßt und aufgeführt). — Werner, Die Weihe der Unkraft.

1814.

Körner, Zriny; Die Sühne; Rosamunde. — Meisl, Die Kroaten in Zara. — Sessa, Unser Verkehr.

1815.

Brentano, Die Gründung Prags. — Gubitz, Lieb und Versöhnen; Sappho. — Klingemann, Faust; Don Quixote und Sancho Pansa. — Körner, Hedwig; Joseph Heiderich; Lustspiele. — Müllner, Die Vertrauten; Der angorische Kater; Die Zurückkunft aus Surinam. — Werner, Kunegunde, die Heilige.

1816.

Arnold, Der Pfingstmontag. — Deinhardstein, Dramatische Dichtungen. — Fouqué, Die Pilgerfahrt. — Gubitz, Die selige Frau; Die Prinzessin; Lieb und Friede. — Klingemann, Deutsche Treue. — Öhlenschläger, Correggio (Der 5. Akt im Morgenblatt 1813). — Voß, Possen und Marionettenspiele (bis 1826).

1817.

Brentano, Viktoria und ihre Geschwister. — Fouqué, Die zwei Brüder; Liebesrache. — Grillparzer, Die Ahnfrau. — Kind, Van Dyks Landleben. — Klingemann, Die Grube zur Dorothea; Schill; Dramatische Werke (bis 1818). — Meisl, Die Heirat durch die Güterlotterie; Amors Triumph. — Müllner, König Yngurd. — Schall, Lustspiele. — Tieck, Deutsches Theater.

1818.

Castelli, Abraham; Salmonäa und ihre Söhne; Der Schicksalsstrumpf (mit Jeitteles). — Fouqué, Heldenspiele. — Grillparzer, Sappho. — Öhlenschläger, Hugo von Rheinberg. — Öhlenschläger, Hagbarth und Signe; Ludlams Höhle; Freyas Altar. — Raupach, Dramatische Dichtungen. — Uhland, Ernst, Herzog von Schwaben.

1819.

Arnim, Die Gleichen. — Auffenberg, Geron und Hieron; Die Flibustier; Wallace; Der Admiral von Coligny. — Fouqué, Hieronymus Stauf. — Öhlenschläger, Palnatoke. — Uhland, Ludwig der Bayer.

1820.

Auffenberg, Die Syrakuser; König Erich. — Bäuerle, Doktor Fausts Mantel; Komisches Theater (bis 1826). — Calderons Leben ein Traum, übersetzt von Schreyvogel. — Deinhardstein, Ehestandsqualen. — Gleich, Komische Theaterstücke. — Malß, Der alte Bürgerkapitän. — Meisl, Theatralisches Quodlibet. — Müllner, Die Albaneserin; Die Zweiflerin; Die großen Kinder; Der Wahn; Der Blitz; Die Onkelei. — Öhlenschläger, Der Hirtenknabe. — Werner, Die Mutter der Makkabäer.

1821.

Auffenberg, Die Verbrannten; Das Opfer des Themistokles. — Grillparzer, Das goldene Vließ. — Houwald, Das Bild; Der Leuchtturm; Die Heimkehr; Fluch und Segen. — Kleist, Die Hermannsschlacht; Der Prinz von Homburg. — Öhlenschläger, Starkother; Die Räuberburg; Erich und Abel. — Kind, Der Freischütz. — Weichselbaumer, Niobe; Dido; Minöteus; Oenone. — Zedlitz, Turturell.

1822.

Castelli, Roderich und Kunigunde; Die Waise aus Genf. — Holbergs Lustspiele, übersetzt von Öhlenschläger (bis 1823). — Immermann, Trauerspiele. — K. Pichler, Dramatische Dichtungen. — Wolff, Der Hund des Aubry.

1823.

Auffenberg, Pizarro; Die Spartaner; Viktoria. — Beer, Klytemnestra; Die Bräute von Aragonien. — Castelli, Der Ehemann als Liebhaber. — Franul von Weißenthurn, Ein Mann hilft dem andern. — Heine, Tragödien. — Holtei, Lustspiele. — Houwald, Der Fürst und der Bürger. — Immermann, König Periander und sein Haus. — Raimund, Der Barometermacher auf der Zauberinsel. — Wolff, Dramatische Spiele.

1824.

Auffenberg, Viola. — Eichendorff, Krieg den Philistern. — Fouqué, Don Carlos. — Immermann, Das Auge der Liebe. — Meisl, Neuestes theatralisches Quodlibet (bis 1825). — Moretos Diana, übertragen von Schreyvogel. — Platen, Schauspiele (bis 1828). — Raimund, Der Diamant des Geisterkönigs. — Sessa, Die Luftschiffer.

1825.

Grabbe, Don Juan und Faust. — Grillparzer, König Ottokars Glück und Ende. — Houwald, Die Feinde. — Meisl, Gisela von Bayern. — Sessa, Die Sonntagsperücke. — Tieck, Dramaturgische Blätter (bis 1826). — Zedlitz, Zwei Nächte in Valladolid.

1826.

Immermann, Cardenio und Celinde; Das Trauerspiel in Tirol. — Platen, Die verhängnisvolle Gabel.

1827.

Auffenberg, Fergus Mac Ivar; Der Löwe von Kurdistan; Ludwig XI. in Peronne. — Deinhardstein, Theater (bis 1841). — Grabbe, Dramatische Dichtungen. — Klingemann, Ahasver. — Zedlitz, Liebe findet ihre Wege.

1828.

Eichendorff, Ezzelin von Romano; Meierbeths Glück und Ende. — Grillparzer, Ein treuer Diener seines Herrn. — Holbein, Der Doppelgänger. — Immermann, Kaiser Friedrich der Zweite; Die Verkleidungen. — Kotzebue, Sämtliche Dramatische Werke (bis 1829). — Öhlenschläger, Die Wäringer in Konstantinopel. — Raimund, Alpenkönig und Menschenfeind. — Raupach, Der Nibelungenhort (aufgeführt). — Wolff, Treue siegt in Liebesnetzen.

1829.

Auffenberg, Alhambra (bis 1830). — Beer, Struensee; Paria. — Deinhardstein, Hans Sachs. — Grabbe, Don Juan und Faust; Die Hohenstaufen (bis 1830). — Immermann, Die Schule der Frommen. — Marschner, Templer und Jüdin. — Platen, Der romantische Ödipus. — Raupach, Dramatische Werke komischer Gattung (bis 1835). — Schenk, Schauspiele (bis 1835). — Wolff, Steckenpferde.

1830.

Auffenberg, Der Renegat von Granada. — Eichendorff, Der letzte Held von Marienburg. — Houwald, Die Seeräuber. — Klingemann, Melpomene. — Raupach, Der Müller und sein Kind (aufgeführt). — Wolff, Der Mann von 50 Jahren. — Zedlitz, Dramatische Werke (bis 1836).

1831.

Bauernfeld, Leichtsinn aus Liebe; Das Liebesprotokoll. — Grabbe, Napoleon. — Grillparzer, Des Meeres und der Liebe Wellen.

1832.

Deinhardstein, Erzherzog Maximilians Brautzug. — Goethe, Faust II. Teil. — Immermann, Alexis. — Wolff, Der Kammerdiener.

1833.

Bauernfeld, Helene. — Birch-Pfeiffer, Schloß Greiffenstein; Pfeffer-Rösel. — Eichendorff, Die Freier. — Marschner, Hans Heiling. — Nestroy, Der böse Geist Lumpazivagabundus. —

Platen, Die Liga von Cambray. — Raimund, Der Verschwender. — Schlegels Shakespeare-Übersetzung durch Dorothea Schlegel und Wolf Graf Baudissin beendet.

1834.

Auffenberg, Das böse Haus. — Bauernfeld, Das letzte Abenteuer; Die ewige Liebe; Die Bekenntnisse. — Calderons Don Gutierre, bearbeitet von Schreyvogel. — Deinhardstein, Garrick in Bristol. — Grillparzer, Der Traum ein Leben. — Niebergall, Der tolle Hund.

1835.

Bauernfeld, Bürgerlich und Romantisch; Fortunat. — Büchner, Dantons Tod. — Grabbe, Hannibal. — Gutzkow, Nero. — Lenau, Faust. — Raupach, Dramatische Werke ernster Gattung (bis 1843). — Sophokles' König Ödipus, übersetzt von Griepenkerl. — Weichselbaumer, Das Fürstenwort; Dion; Konstellation; Virginia; Die Barden; Die Täuschenden; Tassilo.

1836.

Büchner, Lenz. — Birch-Pfeiffer, Johannes Guttenberg. — Horn, Die Vormundschaft (mit Gerle). — Lenau, Faust. — Mosen, Heinrich der Finkler.

1837.

Grillparzer, Die Jüdin von Toledo. — Halm, Griseldis. — Lortzing, Czar und Zimmermann. — Mosen, Die Wette.

1838.

Grabbe, Hermannsschlacht. — Grillparzer, Weh dem, der lügt. — Halm, Der Adept; Camoëns. — Nestroy, Zu ebener Erde und erster Stock.

1839.

Birch-Pfeiffer, Rubens in Madrid. — Gutzkow, König Saul. — Holbein, Die erlogene Lüge. — Horn, Camoëns im Exil.

1840.

Bauernfeld, Der Vater; Der Selbstquäler; Zwei Familien. — Grillparzer, Weh dem, der lügt (verfaßt). — Holbein, Die Verräterin.

1841.

Eichendorff, Incognito (begonnen). — Halm, König und Bauer (aufgeführt). — Hebbel, Judith. — Kaiser, Geld. — Nestroy, Die verhängnisvolle Faschingsnacht. — Meissenhäuser, Demosthenes. — Niebergall, Der Datterich.

1842.

Gutzkow, Werner; Richard Savage; Patkul; Die Schule der Reichen. — Halm, Der Sohn der Wildnis; Imelda Lambertazzi. — Kaiser, Wer wird Amtmann? Der Zigeuner in der Steinmetzwerkstätte. — Lopes König und Bauer, übersetzt von Halm. — Lortzing, Wildschütz. — Ludwig, Der Engel von Augsburg (verfaßt). — Mosen, Theater.

1843.

Elmar, Die Wette um ein Herz. — Gottschall, Ulrich von Hutten. — Hebbel, Genovefa. — Nestroy, Der Talisman. — Weichselbaumer, Die Langobarden; Wladimirs Söhne.

1844.

Freytag, Die Brautfahrt; Der Gelehrte. — Geibel, König Roderich. — Gutzkow, Zopf und Schwert; Ein weißes Blatt. — Hebbel, Maria Magdalena. — Nestroy, Einen Jux will er sich machen.

1845.

Deinhardstein, Künstler-Dramen. — Gottschall, Robespierre. — Haffner, Österreichisches Volkstheater (bis 1846). — Holtei, Theater. — Laube, Monaldeschi. — Lortzing, Undine. — Nestroy, Eulenspiegel; Die Geheimnisse des großen Hauses; Der Zerrissene. — Wagner, Tannhäuser.

1846.

Benedix, Gesammelte dramatische Werke (bis 1874). — Calderons Geistliche Schauspiele, übersetzt von Eichendorff. — Devrient, Dramatische und Dramaturgische Schriften (bis 1874). — Gottschall, Der Blinde von Alcala. — Horn, König Ottokar. — Laube, Rokoko; Die Bernsteinhexe. — Lortzing, Der Waffenschmied. — Nestroy, Unverhofft. — E. Schmidt, Paganini.

1847.

Bauernfeld, Die Geschwister von Nürnberg; Ein deutscher Krieger. — Freytag, Die Valentine. — Gottschall, Lord Byron in Italien. — Gutzkow, Uriel Acosta; Das Urbild des Tartuffe; Pugatschew; Der 13. November. — Hebbel, Der Diamant. — Laube, Struensee; Gottsched und Gellert; Die Karlsschüler. — Pocci, Schattenspiele.

1848.

Bauernfeld, Die Republik der Tiere. — Gottschall, Hieronymus Snitger. — E. Schmidt, Judas Ischarioth. — Tieck, Kritische Schriften. — Wagner, Lohengrin (vollendet).

1849.

Bauernfeld, Großjährig. — Gottschall, Die Marseillaise. — Gutzkow, Wullenweber. — Laube Direktor des Burgtheaters. — Malß, Volkstheater in Frankfurter Mundart (bis 1850). — Nestroy, Der Unbedeutende; Die Freiheit in Krähwinkel. — Wagner, Der Ring des Nibelungen (begonnen).

1850.

Auerbach, Andre Hofer. — Freytag, Graf Waldemar. — Gottschall, Lambertine von Mericourt; Ferdinand von Schill. — Gutzkow, Liesli. — Hebbel, Herodes und Mariamne. — Heyse, Franzeska da Rimini. — Kaiser, Die Schule des Armen; Der Rastelbinder; Junker und Knecht; Männerschönheit; Eine Posse als Medizin; Mönch und Soldat. — Ludwig, Der Erbförster. — Mosenthal, Deborah; Ein deutsches Dichterleben. — Wagner, Das Kunstwerk der Zukunft.

1851.

Gottschall, Pitt und Fox. — Griepenkerl, Maximilian Robespierre. — Hebbel, Ein Trauerspiel in Sizilien; Julia; Der Rubin. — Kaiser, Des Schauspielers letzte Rolle; Ein Traum — kein Traum; Der Schneider als Naturdichter. — Kugler, Hans von Baisen; Doge und Dogaresse; Die tatarische Gesandtschaft; Pertinax. — Meyr, Franz von Sickingen. — Mosenthal, Cäcilie von Albano.

1852.

Bauernfeld, Krisen. — Gottschall, Marie Douglas; Die Ausgestoßene. — Griepenkerl, Die Girondisten. — Gutzkow, Der Königsleutnant. — Kaiser, Dienstbotenwirtschaft; Zwei Pistolen. — Kalisch, Berlin bei Nacht. — Mautner, Lustspiele. — Mosenthal, Der Dorflehrer. — Wagner, Oper und Drama.

1853.

Kaiser, Zum ersten Male im Theater; Müller und Schiffmeister, Doktor und Friseur. — Mosenthal, Gabriele von Poccy. — Redwitz, Sieglinde.

1854.

Freytag, Die Journalisten. — Gutzkow, Odfried. — Heyse, Meleager; Hermen. — Kaiser, Ein neuer Monte-Christo. — Laube, Prinz Friedrich. — Ludwig, Die Makkabäer.

1855.

Geibel, Meister, Andra. — Griepenkerl, Ideal und Welt. — Gutzkow, Lenz und Söhne. — Hebbel, Michel Angelo; Agnes Bernauer. — Lindner, Dante Alighieri. — Mosen, Herzog Bernhard von Weimar; Der Sohn des Fürsten. — Pocci, Neues Kasperltheater; Gevatter Tod. — E. Schmidt, Äschylos' Prometheus.

1856.

Elmar, Theater. — Halm, Der Fechter von Ravenna. — Hebbel, Gyges und sein Ring. — Jordan, Die Liebesleugner. — Laube, Graf Essex. — Redwitz, Thomas Morus. — E. Schmidt, Drei Dramen (Der Genius und die Gesellschaft — Macchinvellir — Peter der Große).

1857.

Brachvogel, Narziß. — Geibel, Brunhild. — Gutzkow, Lorbeer und Myrte. — Halm, König Wamba; Ein mildes Urteil; Sampiero; Eine Königin; Verbot und Befehl. — Mosenthal, Der Sonnenwendhof. — E. Schmidt, Äschylos' Agamemnon; Sophokles' Ödypus in Kolonos; Euripides' Elektra.

1858.

Brachvogel, Adalbert vom Babenberge. — Jordan, Die Witwe des Agis. — Mosenthal, Das gefangene Bild. — Nissel, Des Meisters Sohn.

1859.

Freytag, Die Fabier. — Heyse, Die Sabinerinnen. — Lassalle, Franz von Sickingen. — Laube, Montrose. — Nissel, Die Söhne des Kaisers. — Pocci, Lustiges Komödienbüchlein (bis 1877). — Redwitz, Philippine Welser.

1860.

Brachvogel, Der Usurpator. — Ebner-Eschenbach, Maria von Schottland. — Griepenkerl, Auf der hohen Rast. — Mosenthal, Düwele. — Pichler, Die Tarquinier. — Pocci, Der Karfunkel. — Redwitz, Der Zunftmeister von Nürnberg. — Weilen, Tristan

1861.

Haffner, Die Studenten von Rummelstadt; Ein Mann der Gesetze. — Kaiser, Etwas Kleines; Die Frau Wirtin. — Kalisch, Berliner Volksbühne. — Nissel, Ulrich von Hutten. — E. Schmidt, Brandenburgs erster Friedrich.

1862.

Benedix, Haustheater. — Fischer, Saul. — Griepenkerl, Auf St. Helena. — Haffner, Die beiden Nachtwächter; Therese Krones. — Hebbel, Die Nibelungen. — Heyse, Ludwig der Bayer. — Kaiser, Eine Feindin und ein Freund; Unrecht Gut; Ein Lump; Zwei Testamente; Des Krämers Töchterlein; Verrechnet! — Meyr, Herzog Albrecht; Karl der Kühne. — Moser, Lustspiele; Moritz Schnörche. — A. Pichler, Rodrigo. — Tragödien des Sophokles, übersetzt von Jordan. — Vischer, Faust, der Tragödie 3. Teil. — Wagner, Die Meistersinger von Nürnberg.

1863.

Birch-Pfeiffer, Dramatische Werke (bis 1880). — Freytag, Die Technik des Dramas. — Fischer, Friedrich der Zweite. — Grillparzer, Esther. — Gutzkow, Ella Rosa; Antonio Perez. — Haffner, Severin und Jaroszinski (mit Pfundheller); Die Sternenjungfrau. —

Kaiser, Palais und Irrenhaus. — Mautner, Eglantine; Während der Börse. — Mosenthal, Die deutschen Komödianten. — Moser, Ein Stoff von Gerson. — Redwitz, Der Doge von Venedig. — Saar, Kaiser Heinrich IV. (bis 1867).

1864.

Brachvogel, Der Sohn des Wucherers. — Halm, Iphigenie in Delphi; Wildfeuer. — Hebbel, Demetrius. — Kaiser, Jagd-Abenteuer; Naturmensch und Lebemann. — Lindner, William Shakespeare. — Widmann, Gewebte Schleier.

1865.

Brachvogel, Ein Trödler. — Gottschall, Dramatische Werke bis 1880). — Heyse, Elisabeth Charlotte; Maria Moroni. — Kaiser, Der Soldat im Frieden; Nichts; Gute Nacht, Rosa! Lokalsängerin und Postillon. — Mosenthal, Pietra. — Wagner, Tristan und Isolde (aufgeführt). — Weilen, Am Tag von Oudenarde; Edda. — Widmann, Iphigenie in Delphi.

1866.

L'Arronge, Das große Los. — Bauernfeld, Aus der Gesellschaft. — Elmar, Die Räuberbraut. — Fischer, Florian Geyer. — Heyse, Hadrian; Hans Lange. — Kaiser, Auf dem Eis und beim Christbaum; Der Mensch denkt. — Moser, Wenn man Whist spielt; Eine Frau, die in Paris war. — Ausgewählte Dramen von Sophokles und Euripides in Wilbrandts Übersetzung (bis 1867). — Widmann, Arnold von Brescia.

1867.

Elmar, Ein jüdischer Dienstbote; Die Mozartgeige; Unterm Christbaum; Ein Findelkind. — Kaiser, Leute von der Bank; Haus Rohrmann; Blumen-Nettel. — Lindner, Brutus und Collatinus; Stauf und Welf. — Mosenthal, Der Schulz von Altenbüren. — Moser, Vernachlässigt die Frauen nicht. — Nissel, Rahel Russel. — Widmann, Orgetorix.

1868.

Brachvogel, Bianca Cenci. — Elmar, Ein Bauernball in Wien; Ein vergessenes Lied; Der schönste Zopf. — Fischer, Kaiser

Maximilian von Mexiko. — Geibel, Sophonisbe. — Heyse, Kolberg. Kaiser, Flüchtig in der Heimat; Der bayrische Hiesel; Alte Schulden; Tischlein, deck dich! — Kruse, Die Gräfin. — Laube, Das Burgtheater. — Laube, Der Statthalter von Bengalen; Böse Zungen. — Lindner, Katharina die Zweite. — Meyr, Dramatische Werke (Mechtilde — Wer soll Minister sein?).

1869.

Kaiser, Was ein Weib kann; Neu-Jerusalem. — Schaufert, Schach dem König.

1870.

Anzengruber, Der Pfarrer von Kirchfeld. — Bauernfeld, Landfrieden. — Benedix, Ein Abenteuer in Rom. — Haffner, Der verkaufte Schlaf. — Hamerling, Danton und Robespierre. — Jordan, Durchs Ohr. — Kaiser, Pater Abraham a. St. Clara. — Kalisch, Lustige Werke (bis 1871). — Kruse, Wullenweber. — Mosenthal, Isabella Orsini. — E. Schmidt, Stein und Napoleon; Euripides' Bacchantinnen; Aristophanes Vögel. — Wilbrandt, Graf Hammerstein — Unerreichbar.

1871.

Anzengruber, Der Meineidbauer. — Benedix, 1813. — Kaiser, Unter fünfzehn Theaterdirektoren. — Kruse, König Erich. — Lindner, Die Bluthochzeit. — Ludwig, Shakespeare-Studien. — Mautner, Die Sanduhr. — Mosenthal, Maryna. — Moser, Kaudels Gardinenpredigten. — Nissel, Riego. — Schaufert, Vater Brahm. — Weilen, Graf Horn.

1872.

Anzengruber, Der Kreuzelschreiber. — Ebner-Eschenbach, Doktor Ritter. — Grillparzer, Libussa (erschienen). — Hamerling, Taub. — Herrig, Alexander. — Kaiser, Stadt und Land. — Kruse, Moritz von Sachsen. — Laube, Das norddeutsche Theater. — Laube, Demetrius. — Moser, Die Gouvernante; Splitter und Balken; Der Bojar; Hypothekennot. — Nissel, Die Florentiner. — Schaufert, Ein Erbfolgekrieg. — Voß, Unfehlbar. — Weilen, An der Pforte der Unsterblichkeit; Der neue Achilles. — Wilbrandt, Nero; Jugendliebe; Die Maler.

1873.

Anzengruber, Elfriede. — L'Arronge, Mein Leopold. — Fitger, Adalbert von Bremen. — Grillparzer, Die Jüdin von Toledo (erschienen); Ein Bruderzwist in Habsburg (erschienen). — Herrig, Kaiser Friedrich der Rotbart. — Jordan, Artur Arden. — Kaiser, Schlechtes Papier. — Moser, Papa hats erlaubt (mit L'Arronge); Aus Liebe zur Kunst. — Nissel, Hohenzoller und Piast. — Wilbrandt, Gracchus.

1874.

Anzengruber, Die Tochter des Wucherers; Der Gewissenswurm. — Berger, Oenona. — Greif, Korfiz Uhlfeldt. — Herrig, Jerusalem. — Kaiser, General Laudon. — Mauthner, Anna. — Moser, Ein amerikanisches Duell. — Nissel, Dame Luzifer. — Scribes und Legouvés Damenkrieg, übersetzt von Laube. — Weilen, Dolores; Heinrich von der Aue. — Wilbrandt, Arria und Messalina; Giordano Bruno.

1875.

Anzengruber, Hand und Herz. — Brachvogel, Alte Schweden. — Dahn, Deutsche Treue; Markgraf Rüdiger von Bechelaren. — Heyse, Ehre um Ehre. — Kruse, Brutus. — Laube, Cato von Eisen; Nachsicht für alle. — Laube, Das Wiener Stadttheater. — Mosenthal, Die Sirene. — Saar, Die beiden de Witt. — Sheridans Nebenbuhler, übersetzt von Wolzogen.

1876.

Anzengruber, Doppelselbstmord. — Dahn, König Roderich; Staatskunst der Frauen. — Festspiele in Bayreuth. — Fitger, Die Hexe. — Herrig, Der Kurprinz. — Kruse, Marino Falieri. — Moser, Sonntagsjäger (mit Kalisch). — Nissel, Ein schöner Wahn.

1877.

Anzengruber, Der ledige Hof. — L'Arronge, Hasemanns Töchter. — Brachvogel, Geschichte des Kgl. Theaters in Berlin (bis 1878) — Greif, Nero. — Heyse, Graf Königsmark; Elfriede. — Kruse, Das Mädchen von Byzanz. — Ludwig, Die Rechte des Herzens. — Moser, Hektor; Der Schimmel. — Müller-Guttenbrunn, Gräfin Judith. — Wilbrandt, Kriemhild.

1878.

Anzengruber, Das vierte Gebot; Ein Faustschlag; s'Jungferngift; Alte Wiener; Die Trutzige. — L'Arronge, Doktor Klaus. — Bauernfeld, Die Verlassenen. — Frz. Bonn, Gundel vom Königssee. — Greif, Marino Falieri. — Herrig, Mären und Geschichten. — Mautner, Eine Kriegslist. — Widmann, Die Königin des Ostens.

1879.

L'Arronge, Wohltätige Frauen. — Dahn, Sühne. — Greif, Liebe über alles. — Herrig, Die Meininger, ihre Gastspiele und deren Bedeutung für das deutsche Theater. — Kruse, Rosamunde; Der Verbannte. — Pöhnl, Mauz und Mizi; Schopf; Ein Damenliebling; Catilina. — Voß, Magda. — Widmann, Oenone.

1880.

Anzengruber, Aus'm gewohnten Gleis. — L'Arronge, Haus Loney. — Greif, Prinz Eugen. — Hamerling, Lord Luzifer. — Kruse, Seegeschichten. — Müller-Guttenbrunn, Des Hauses Fourchambault Ende. — Wilbrandt, Kerr.

1881.

L'Arronge, Der Kompagnon. — Bauernfeld, Mädchenrache. Herrig, Konradin. — Heyse, Die Weiber von Schorndorf. — Kruse, Witzlav von Rügen. — Moser, Kalte Seelen; Krieg im Frieden (mit Schönthan); Der Zugvogel (mit Schönthan). — Saar, Tempesta. — Weilen, König Erich.

1882.

L'Arronge, Die Sorglosen. — Bauernfeld, Alcibiades Ausgang. — Benedix, Volkstheater. — Dahn, Skaldenkunst. — Elmar, Pater Lorenz. — Kruse, Alexei. — Moser, Unsere Frauen (mit Schönthan); Reif-Reiflingen. — Voß, Pater Modestus. — Wagner, Parsifal. — Wildenbruch, Die Karolinger; Harold; Mennonit; Väter und Söhne.

1883.

L'Arronge, Das Heimchen. — Fitger, Von Gottes Gnaden. — Herrig, Nero; Luther. — Heyse, Das Recht des Stärkeren; Im Bunde der Dritte; Unter Brüdern. — Jordan, Sein Zwillings-

bruder. — Kralik, Die Türken vor Wien. — Moser, Eine kranke Familie; Der Registrator auf Reisen (mit L'Arronge). — Müller-Guttenbrunn, Schauspielerei (mit Laube). — Voß, Regula Brandt. — Wilbrandt, Die Tochter des Herrn Fabricius; Assunta Leoni. — Wildenbruch, Opfer um Opfer.

1884.

L'Arronge, Der Weg zum Herzen. — Ganghofer, Der Geigenmacher vou Millenwald (2. Aufl. mit Hans Neuert 1900); Dramatische Schriften. — Heyse, Ehrenschulden; Simson; Frau Lukrezia; Getrennte Welten. — Jordan, Tausch enttäuscht. — Kralik, Deutsche Puppenspiele. — Moser, Köpenickerstraße 120 (mit Heiden) — Vischer, Nicht Ia. — Wildenbruch, Christoph Marlow. — Wolzogen, Der letzte Zopf.

1885.

L'Arronge, Loreley. — Domanig, Der Tyroler Freiheitskampf (bis 1886). — Heyse, Der Venusdurchgang; Eine erste Liebe. Kralik, Maximilian. — Philippi, Der Advokat. — Voß, Unehrlich Volk; Mutter Gertrud.

1886.

L'Arronge, Die Verkannten. — Byrons Marino Falieri, übersetzt von Fitger. — Greif, Heinrich der Löwe; Die Pfalz im Rhein. — Heyse, Eine Dante-Lektüre; Nur keinen Eifer; Zwischen Lipp' und Bechersrand; Die Weisheit Salomos. — Philippi, Irrlicht; Daniela. — Voß, Treu dem Herrn; Alexandra. — Wildenbruch, Das neue Gebot; Der Fürst von Verona.

1887.

Anzengruber, Stahl und Stein. — Bahr, Die neuen Menschen. — Heyse, Prinzessin Sascha; In sittlicher Entrüstung; Gott schütze mich vor meinen Feinden. — Philippi, Meeresleuchten; Gaudeamus igitur; Dagmar. — Pöhnl, Deutsche Volksbühnenspiele. — Voß, Brigitta.

1888.

Bahr, La Marchese d'Amaëgui. — Fitger, Rosen von Tyburn. — Greif, Konradin. — Heyse, Die schwerste Pflicht. —

Kretzer, Bürgerlicher Tod. — Kruse, Arabella Stuart. — Müller-Rastatt, Die Heidelerche. — Philippi, Veritas. — Wildenbruch, Die Quitzows.

1889.

Anzengruber, Heimg'funden. — Bahr, Die große Sünde. — Domanig, Der Gutsverkauf. — Gründung der freien Bühne in Berlin. — Gottschall, Maria de Padilla. — Heyse, Ein überflüssiger Mensch; Weltuntergang. — Philippi, Am Fenster. — Voß, Eva; Wehe dem Besiegten. — Wilbrandt, Der Meister von Palmyra. — Wildenbruch, Der Generalfeldoberst.

1890.

Hauptmann, Das Friedensfest. — Heyse, Die schlimmen Brüder. — Meyer-Förster, Unsichtbare Ketten. — Philippi, Das alte Lied. — Schlaf, Familie Selicke (mit Holz). — Sudermann, Die Ehre. — Voß, Schuldig. — Wildenbruch, Die Haubenlerche. — Wolzogen, Die Kinder der Exzellenz (mit Schumann).

1891.

Bahr, Die Mutter. — Ebner-Eschenbach, Ohne Liebe. — Ganghofer, Die Falle. — Greif, Ludwig der Bayer. — Hartleben, Angele. — Hauptmann, Einsame Menschen. — Hofmannsthal, Gestern. — Meyer-Förster, Kriemhild. — Müller-Rastatt, Heimkehr. — Philippi, Die kleine Frau. — Sudermann, Sodoms Ende. — Voß, Die neue Zeit. — Wildenbruch, Der neue Herr.

1892.

Dreyer, Drei. — Greif, Francesca da Rimini. — Hauptmann, Die Weber; Hanneles Himmelfahrt. — Heyse, Wahrheit? Jungfer Justine. — Philippi, Der verlorene Sohn. — Rosegger, Am Tage des Gerichts. — Schlaf, Meister Ölze. — Voß, Unebenbürtig; Malerin; Der Zugvogel. — Wildenbruch, Das heilige Lachen; Meister Balzer.

1893.

L'Arronge, Lolos Vater. — Bahr, Die häusliche Frau; Aus der Vorstadt (mit Karlweis). — Greif, Agnes Bernauer. — Hart-

leben, Hanna Jagert; Die Erziehung zur Ehe. — Hauptmann, Der Biberpelz. — Heyse, Ein unbeschriebenes Blatt. — Kralik, Weihnachtsspiel. — Meyer-Förster, Eine böse Nacht. — Müller-Rastatt, Weg zum Glück, — Sudermann, Heimat. — Voß, Jürg Jenatsch; Der Väter Erbe.

1894.

Fitger, Jean Meslier. — Greif, Hans Sachs. — Hartleben, Ein Ehrenwort. — Hauptmann, Kollege Crampton. — Kralik, Osterfestspiel (bis 1895). — Philippi, Wohltäter der Menschheit. — Schnitzler, Das Märchen. — E. v. Wolzogen, Daniela Weert.

1895.

L'Arronge, Pastor Brose. — Beyerlein, Dämon Othello. — Dehmel, Der Mitmensch. — Dreyer, Winterschlaf. — Ehrenfels, Allegorische Dramen. — Ernst, Die größte Sünde. — Hauptmann, Florian Geyer. — Heyse, Die Insel; Die Fornarina. — Kralik, Das Volksschauspiel von Doktor Faust (erneuert). — Kranewitter, Um Haus und Hof. — Müller-Rastatt, In Treue fest. — Philippi, Der Dornenweg; Asra. — Schnitzler, Liebelei. — Sudermann, Schmetterlingsschlacht.

1896.

L'Arronge, Annas Traum. — Bahr, Die Nixe; Juana. — Dreyer, Eine. — Ganghofer, Meerleuchten. — Hauptmann, Die versunkene Glocke. — Heyse, Vanina Vanini; Der Stegreiftrunk; Schwester Lotte; Auf den Dächern. — Holz, Sozialaristokraten. — Philippi, Wer wars? — Schnitzler, Freiwild. — Sudermann, Morituri; Das Glück im Winkel. — Voß, Zwischen zwei Herzen. — Widmann, Ein greiser Paris. — Wilbrandt, Die Eidgenossen. — Wildenbruch, Heinrich und Heinrichs Geschlecht. — E. v. Wolzogen, Die schwere Not; Ein unbeschriebenes Blatt.

1897.

Bahr, Das Tschaperl. — Dreyer, In Behandlung; Großmama. — Ebner-Eschenbach, Am Ende. — Gottschall, Gutenberg. — Hartleben, Die sittliche Forderung. — Heyse, Die Tochter

der Semiramis. — Kralik, Kaiser Marcus Aurelius in Wien. — Langmann, Bartel Turaser. — Philippi, Mengersfelde; Wunderquelle. — Stucken, Yrsa. — Wildenbruch, Willehalm. — E. v. Wolzogen, Unjamwewe.

1898.

L'Arronge, Mutter Tielen. — Bahr, Josephine; Der Star. — Dreyer, Liebesträume; Hans; Unter blonden Bestien. — Eulenberg, Dogenglück. — Gottschall, Rahab. — Hauptmann, Fuhrmann Henschel. — Heyse, Der Bucklige von Schiras. — Kralik, Veronika; Rolands Tod; Rolands Knappen; Der Ruhm Österreichs (nach Calderon); Die Erwartung des Weltgerichts. — Kretzer, Der Sohn der Frau. — Langmann, Die vier Gewinner; Unser Tedaldo. — Meyer-Förster, Der Vielgeprüfte. — Philippi, Das Erbe. — Schlaf, Gertrud. — Schnitzler, Das Vermächtnis. — Stucken, Wisegard. — E. v. Wolzogen, Die hohe Schule; Johannes; Die drei Reiherfedern.

1899.

L'Arronge, O. Langmanns Witwe. — Bahr, Der Athlet. — Bierbaum, Gugeline. — Dehmel, Luzifer. — Dreyer, Der Probekandidat. — Ernst, Jugend von heute. — Eulenberg, Anna Walewska. — Greif, General York. — Hartleben, Die Befreiten; Ein wahrhaft guter Mensch. — Heyse, Maria von Magdala; Eine alte Geschichte. — Hofmannsthal, Theater in Versen. — Kranewitter, Michel Gaißmair. — Philippi, Der goldene Käfig. — Schlaf, Die Feindlichen. — Schnitzler, Paracelsus; Die Gefährtin; Der grüne Kakadu. — Wilbrandt, Hairan. — Wildenbruch, Gewitternacht. — E. v. Wolzogen, Ein Gastspiel (mit Olden).

1900.

Adler, Zwei Eisen im Feuer. — Bahr, Wienerinnen; Der Franzl. — Dreyer, Der Sieger. — Eulenberg, Münchhausen. — Gottschall, Zur Kritik des modernen Dramas. — Hartleben, Rosenmontag. — Hauptmann, Schluck und Jau; Michael Kramer — Hofmannsthal, Der Tor und der Tod. — König, Gevatter Tod. — Kretzer, Die Kunst zu heiraten; Die Verderberin. — Langmann, Gertrud Antleß. — Philippi, Die Mission — Rummel,

Glücksmärchen. — Schnitzler, Der Schleier der Beatrice; Reigen. — Schönherr, Bildschnitzer. — Sudermann, Johannisfeuer. — Thoma, Witwen. — Wildenbruch, Die Tochter des Erasmus.

1901.

Bahr, Apostel; Der Krampus. — Domanig, Der Idealist. — Eggert, Gerechtigkeit. — Ernst, Flachsmann als Erzieher. — Eulenberg, Leidenschaft. — Gottschall, Der Götze von Venedig. — Greif, Schillers Demetrius. — Hauptmann, Der rote Hahn. — Heyse, Das verschleierte Bild zu Sais; Die Zaubergeige. — Hofmannsthal, Der Tod des Tizian. — Holzer, Frühling. — König, Klytämnestra. — Langmann, Korporal Stöhr; Die Herzmarke. — Meyer-Förster, Alt-Heidelberg. — Philippi, Das große Licht. — Rummel, Simplizissimus. — Thoma, Die Medaille. — Widmann, Moderne Antiken.

1902.

Adler, Don Gil. — Bierbaum, Stella und Antonie. — Dreyer, Stichwahl; Das Tal des Lebens. — Ernst, Die Gerechtigkeit. — Eulenberg, Künstler und Katilinarier. — Fitger, Jean Marcos Tochter. — Hauptmann, Der arme Heinrich. — Heyse, Der Heilige. — Hofmannsthal, Der Schüler. — Kranewitter, Andre Hofer. — Müller-Rastatt, Der Übermensch (mit H. David). — Philippi, Das dunkle Tor. — Schnitzler, Lebendige Stunden. — Schönherr, Sonnwendtag. — Stucken, Gawân. — Sudermann, Es lebe das Leben. — Thoma, Die Lokalbahn. — Wagh, Außer Dienst. — Widmann, Die Muse des Aretin. — Wildenbruch, König Laurin.

1903.

L'Arronge, Sanatorium Siebenberg. — Bahr, Dialog vom Tragischen. — Bahr, Der Meister. — Beyerlein, Zapfenstreich. — Eulenberg, Ein halber Held. — Hauptmann, Rose Bernd. — Heyse, Der Stern von Mantua; Lilith; Kain; Zu treu; Der Waldpriester. — Hofmannsthal, Elektra. — König, König Saul. — Müller-Rastatt, Die Redaktrice (mit H. David). — Philippi, Der grüne Zweig. — Schnitzler, Der einsame Weg. — Stucken, Lanvâl. — Sudermann, Der Sturmgeselle Sokrates. — Wagh,

Nimbus. — Wilbrandt, Timandra. — Wittenbauer, Filia hospitalis.

1904.

Adler, Freiheit. — L'Arronge, Über Nacht. — Bahr, Sanna. — Bierbaum, Zwei Münchner Faschingsspiele. — Dreyer, Die Siebzehnjährigen. — Ernst, Bannermann. — Eulenberg, Kassandra. — Gottschall, So zahlt man seine Schulden. — Holz, Traumulus (mit Jerschke); Frei! (mit Jerschke). — König, Frühlingsregen. — Kralik, Der Dichtertrank. — Kranewitter, Wieland der Schmied. — Langmann, Gerwins Liebestod; Anna von Ridell. — Müller-Rastatt, Das Land der Jugend (mit H. David). — Philippi, Eine Faustsymphonie. — Wagh, Das Pariser Modell.

1905.

L'Arronge, Der letzte Bonbon. — Bahr, Die Andere; Der arme Narr. — Beyerlein, Der Großknecht. — Bierbaum, Zwei Stilpe-Komödien. — Dreyer, Venus Amathusia. — Ernst, Das Jubiläum. — Eulenberg, Ritter Blaubart. — Hauptmann, Elga. — Heyse, Die törichten Jungfrauen; Ein Kanadier. — Hofmannsthal, Ödipus und die Sphinx; Das gerettete Venedig. — Holzer, Hans Kohlhase. — Kralik, Das Veilchenfest; Die Ähren der Ruth (nach Calderon); Das Donaugold des hl. Severin. — Kranewitter, Die sieben Todsünden (bis 1911). — Philippi, Der Helfer. — Renner, Merlin. — Schnitzler, Der Ruf des Lebens; Zwischenspiel. — Schönherr, Familie. — Sudermann, Stein unter Steinen; Das Blumenboot. — Wildenbruch, Lieder des Euripides. — Wittenbauer, Der Privatdozent. — E. v. Wolzogen, Der Kraftmayr (mit Haller).

1906.

Bahr, Der Faun. — Bierbaum, Der Bräutigam wider Willen. — Dreyer, Die Hochzeitsfackel. — Eulenberg, Ulrich, Fürst von Waldeck. — Gottschall, Alte Schulden. — Hauptmann, Und Pippa tanzt. — Hofmannsthal, Kleine Dramen. — Holzer, Gute Müller. — König, Meister Josef; Wieland der Schmied. — Kralik, Die Geheimnisse der Messe (nach Calderon). — Müller, Das

stärkere Leben. — Philippi, Der Herzog von Rivoli. — Schnitzler, Marionetten. — Wildenbruch, Das deutsche Drama.

1907.

Bahr, Ringelspiel; Die gelbe Nachtigall. — Bierbaum, Der Musenkrieg. — Domanig, Die liebe Not. — Eulenberg, Der natürliche Vater. — Ganghofer, Sommernacht; das Recht auf Treue. — Hauptmann, Die Jungfern vom Bischofsberg. — Kralik, Die Rettung der Heimat. — Kretzer, Leo Lasso. — Philippi, Spätsommer. — Schönherr, Erde. — Sudermann, Rosen. — Wagh, Ein Königreich m. b. H. — Wildenbruch, Die Rabensteinerin. — Wittenbauer, Der weite Blick. — E. v. Wolzogen, Kolonialpolitik.

1908.

Hauptmann, Kaiser Karls Geisel. — Hofmannsthal, Vorspiele. — Holz, Sonnenfinsternis. — Kralik, Die Revolution. — Langmann, Die Prinzessin von Trapezunt. — F. Müller, Die Puppenschule. — Philippi, Die Ernte. — Schmidtbonn, Der Graf von Gleichen. — Schönherr, Das Königreich. — Stucken, Die Gesellschaft des Abbé Châteauneuv; Myrrha. — Wilbrandt, König Teja.

1909.

Bahr, Das Konzert. — Dreyer, Des Pfarrers Tochter von Streladorf. — Ernst, Tartuff der Patriot. — Hauptmann, Griselda. — Holzer, Marionettentreue. — Kralik, Der heilige Parnaß (nach Calderon). — Matras, Die Studentenschwester. — Müller-Rastatt, Herzoginnen. — Renner, Francesca da Rimini. — Schmidtbonn, Der Zorn des Achilles. — Schnitzler, Komtesse Mizzi. — Stucken, Lanzelot. — Sudermann, Strandkinder. — Thoma, Moral. — Wagh, Der Zug nach oben. — Wiegand, Winternacht; Der Korse. — Wittenbauer, Ein Fremdling. — E. v. Wolzogen, Ein unverstandener Mann; Die Maibraut.

1910.

Adler, Der gläserne Magister. — Bahr, Die Kinder. — Eulenberg, Simson; Alles um Liebe. — König, Douferrante;

Alkestis. — H. Müller, Das Wunder des Beatus. — Roda-Roda, Der Feldherrnhügel (mit C. Rößler). — Schmidtbonn, Hilfe! Ein Kind ist vom Himmel gefallen. — Schnitzler, Der junge Medardus. — Schönherr, Glaube und Heimat. — Stucken, Astrid. — Wagh, Es geht auch so. — Wiegand, Miodela. — Zweig, Drei Dramen.

1911.

Bahr, Das Tänzchen. — Beyerlein, Das Wunder des hl. Terenz. — Dehmel, Michel Michael. — Dreyer, Der listige Knabe. — Eggert, Simson. — Ernst, Die Liebe höret nimmer auf. — Eulenberg, Alles um Geld. — Hauptmann, Die Ratten. — Hofmannsthal, Der Rosenkavalier. — Holz, Büxl (mit Jerschke). — Kranewitter, Die Teufelsbraut; Bruder Ubaldus. — Langmann, Der Statthalter von Seeland. — Renner, Alkeste; Dunkle Nächte. — Schmidtbonn, Der spielende Eros. — Schnitzler, Das weite Land. — Sudermann, Der Bettler von Syrakus. — Vosberg, Till Eulenspiegel. — Wagh, Stelldichein; Glück im Spiel. — Wiegand, Mariguana. — Wittenbauer, Der Dämon. — Zweig, Das Haus am Meer.

1912.

Bahr, Das Prinzip. — Eulenberg, Belinde. — Frenssen, Sönke Erichsen. — Hauptmann, Gabriel Schillings Flucht. — Hofmannsthal, Jederman. — H. Müller, Gesinnung. — Rueberer, Morgenröte. — Schmidtbonn, Der verlorene Sohn. — Sudermann, Der gute Ruf. — Schnitzler, Professor Bernhardi. — Thoma, Maria Magdalena.

1913.

Auernheimer, Das Paar nach der Mode. — Beyerlein, Frauen. — Domanig, König Laurin. — Holm, Marys großes Herz. — Müller-Rastatt, Der Renegat. — Stucken, Merlin. Wedekind, Franziska.

Register.

Dieses Personenverzeichnis berücksichtigt bloß die im Haupttext gesperrt gedruckten Namen.
Die mit * bezeichneten Personen sind im Text abgebildet.